جامعة محمد خيضر بسكرة - الجزائر

مجلة كلية الآداب واللغات

دورية علمية محكمة تصدرها كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة

ردمد: 1913-0826

الافتتاحية-..... محطة أولى .	
مجال الآداب و اللغة العربية	
*آليات تحليل الخطاب في كتاب سيبويه. الأستاذ الدكتور : بشير ابرير- جامعة عنابة-	١١
* الفعل السردي في الخطاب الشعري –قراءة في مطولة لبيد- الدكتور : أحمد مداس – جامعة بسكرة-	٣٣
* المدائح النبوية في الشعر الشعبي الجزائري . الأستاذ: عبد اللطيف حني -جامعة الطارف-	٦٥
*من سمات التركيب في الشعر العربي القديم- مدّ الجملة - الأستاذ: رشيد بن قسمية-جامعة مسيلة -	٨٧
*قراءة في جماليات النص القديم. الأستاذة: فاطمة دخية –جامعة بسكرة-	١٠١
*التركيب الفعلي و أنماطه عند سيبويه . الدكتورة: دليلة مزوز –جامعة بسكرة-	١٣٥
* التكرار و دلالته في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي . الأستاذ: : إلياس مستيري-جامعة بسكرة -	١٥٥
* المكون السردي في رواية راس المحنة لعز الدين جلاوجي . الأستاذ : سامي الوافي – جامعة بسكرة -	١٧٣
* علم النص : تحريات في دلالة النص و تداوله . الأستاذة : فهيمة لحلوحي – جامعة بسكرة -	٢٠٧

* الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل . الأستاذة : ابتسام دهينة –جامعة بسكرة -	٢٣٥
* الآداب الشرقية ... من الترجمة إلى التواصل المعرفي . الأستاذة : سميرة بوقرة – جامعة عنابة -	٢٦٥
* البعد الحجاجي في مرزبان نامه لابن عربشاه " الباب الثالث أنموذجا" . الأستاذ " محسن بن عامر – جامعة صفاقس (تونس)-	٢٨٥
* إستراتجية الحجاج التعليمي عند الشيخ " البشير الابراهيمي" الجزء الثاني الأستاذ : حمدي منصور جودي – جامعة بسكرة -	٣١٥
مجال الآداب واللغات الأجنبية	
* La symbolique de l’espace dans «À quoi rêvent les loups» de Yasmina Khadra الأستاذة : بن زيد عزيزة –جامعة بسكرة -	١-١٠
* L’apprenant du français dans le sud algérien entre une langue « étrangère » et L’ « étrangeté » d’une langue . الأستاذة : بجاوي نبيلة – جامعة بسكرة -	١١-٢٣
* L’interactivité de la communication dans le film publicitaire الأستاذة : بلزرق نسيمة – جامعة بسكرة -	٢٥-٣٧
* Politiques linguistiques an Algérie de ١٩٦٢ jusqu'à nos jours : entre enjeux politiques et aspirations sociales . الدكتورة : فمام شفيقة – جامعة بسكرة -	٣٩-٦٠

الافتتاحيــة

محطة أولى..

تواصل مجلة كلية الآداب و اللغات مسيرتها العلمية، و تبلغ تمام العقد الأول من عمرها،المعدود بخمس سنين، فهذان العددان العاشر و الحادي عشر ، و هو أول محطة لها؛ إذ اعتمدت، و أجيزت،وزكاها المجلس العلمي للجامعة، و صارت مقصد الأساتذة و الطلبة الذين يحثون الخطى للترقية، أو العبور إلى مناقشة رسائل الدكتوراه.

إن المجلة تفتح صفحاتها لاستقبال المقالات و البحوث، و تحولها إلى خبراء من الأساتذة الباحثين المشهود لهم في الاختصاص، فإذا أجيز المقال من هؤلاء سجلناه، و نشرناه بأمان.

لا يجرؤ أحد أن يفصل بين التكوين في الجامعة لتحضير شهادات جامعية، و بين بحث يعدّه جامعي،ينشر في إحدى دورياتها، فكل هذه المنجزات يجيزها أساتذة جامعيون. فلذلك يكون الجيّد فيها، و الأجود منها، في كل الأنواع و في كل المجالات.

نوجه دعوة طيبة إلى كل الأساتذة الباحثين أن يسهموا في تطوير الجامعة، و تجويد ما تنتجه في الميدان الأكاديمي، و أن يعوا أن التصنيف التطوري للجامعات إنما يتم وفق منتوجها العلمي.

و في الأخير، لا يغيب عنا الشكر لأهل الفضل، فتحية تقدير إلى الأستاذ الدكتور **بلقاسم سلاطنية** رئيس الجامعة، الذي ما انفك يشجّعنا و يدعمنا

و يدعو إلى كل مبادرة و تجديد، و الشكر الجزيل إلى أعضاء هيئة التحرير، و إلى كل الأساتذة الذين أسهموا في الخبرة العلمية لهذا العدد.

و عظيم التقدير إلى الأساتذة الذين قاموا بمراجعته من الناحية اللغوية.

(و قل اعملوا فسيرى الله عملكم و رسوله و المؤمنون)

آليات تحليل الخطاب في كتاب سيبويه

الأستاذ الدكتور : بشير ابرير
قسم الآداب و اللغة العربية
كلية الآداب و اللغات
جامعة باجي مختار-عنابة (الجزائر)

ملخص:

كتاب سيبويه ليس كتابا في النحو بالمعنى التقليدي؛ وإنما هو كتاب في تحليل الخطـــاب، ولـــسانيات النص درس فيه اللغة كوضـــع أو كنظام بنوي، ودرس فيه ظـــواهر الاستعمال التي تؤكدها الدراسات اللسانية المعاصرة في إطار الطابع التداولي العملي.

Résumé:

AL-KITAB de S HIBAWEAH est un ouvrage d'analyse de discours et linguistique textuelle, autant qu'il est un ouvrage de grammaire. Il a pour objet, dans sa nature pragmatique, la langue autant qu' un système structural et les phenomènes liés àl'emploi prouvés par les recherches linguistiques contemporaines

الخطاب حدث لغوي يرسله متكلم أو مرسل نحو مخاطب أو مرسل إليه قصد إفادته بمعلومات أو أخبار جديدة في مقام محدد وباستعمال وسيلة تبليغية محددة، والانطلاق من ظروف أو أحوال وأوضاع مشتركة بين المتخاطبين لا يعرفها غيرهما.

وهذا يعني أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس على اللغة المنطوقة أولا، ويرتبط بالتعبير عن كل نظم الإفادة في الممارسة الاجتماعية، فلكل معرفة خطابها المعبر عنها الشارح الواصف لمحتوياتها المحدد لأهدافها، فهو لسان حالها في منظومات المعارف التي تقتضيها مجالات الحياة وسياقاتها الاجتماعية المختلفة

والخطاب هو الكلام بالمفهوم السوسيري؛ أي الأداء اللساني المتحقق في خصوصية تأليف الجملة، كما يتداخل عند بعضهم بمفهوم النص، سواء على اعتبار أن النص ليس إلا كلاما مكتوبا، أو على اعتبار كلمة نص رديفا للخطاب في بعض اللغات التي لا تملك مقابلا لهذه اللغة.

والخطاب هو الملفوظ في مقامات تواصلية معينة، وبهذا يتحول تحليل الخطاب إلى امتداد لنحو ما بعد الجملة؛ أي البحث في قواعد وضوابط بناء المتتاليات من الجمل كما هو الحال عند هاريس، أو البحث في علاقاتها المنطقية الدلالية كما هو الحال عند المناطقة. وبما أن الملفوظ غايته التخاطب من خلال اللغة، فهو مقام ومعلم في المسار التوليدي للغة، يتطلب بحثا نظريا متعدد الاتجاهات لتحديد الكفاءات البانية له والمحددة لمساراته.

والخطاب كذلك هو المحتوى، وذلك على اعتبار الوحدات المتمفصلة

في الموضوع هي وحدات يتم تحديدها من خلال محتوياتها أو الدلالات

المصاحبة لها، وهذه المحتويات أو الدلالات المصاحبة مرتبطة بأشكال معرفية وثقافية وحضارية ضمنية وصريحة.

والخطاب أخيرا نسق فعل سيميائي يبنى على ثنائية اللسان/ الكلام عند دوسوسير، والكفاءة والإنجاز عند تشومسكي، النظم/ النظام عند يلمسلاف.

أي البحث في المسافة الفاصلة، بين القاعدة وطرائق تطبيقها، بين الكفاءة والأشكال الممكنة لإنجازها، وبين النظام وخصوصية تحسينه أو إعادة تنظيمه[1].

إن تحليل الخطاب تخصص ثري خصب اكتسب جدارته المعرفية وسيادته العلمية لكونه يوفر للباحث مداخل منهجية مختلفة لتحليل النصوص والخطابات المختلفة، بالنظر للمدارس اللسانية والنقدية المختلفة وخلفياتها النظرية ومرجعياتها الفكرية والمعرفية التي تؤطرها وتكيف خطابها ...

كما يعد تحليل الخطاب مولودا شرعيا للسانيات التطبيقية، فهو ميدان لاستثمار المعطيات المنهجية المختلفة التي وفرتها اللغة في دراسة النصوص والخطابات وتحليلها على المستوى البنوي والسيميائي والتداولي.... وقد أصبح علما قائما بذاته له خلفياته النظرية وأسسه المعرفية وموضوعه ومناهجه وإجراءاته التطبيقية ووسائل تحليله ونتائجه.

وإذا كان الخطاب مصطلحا أصيلا في التراث اللساني العربي يرتبط بظواهر المشافهة ويعبر عنها، فإن المعرفة اللسانية الغربية الحديثة لم تعرف

هذا المصطلح: الخطاب وتحليل الخطاب إلا مع العالم اللساني الأمريكي زليغ هارس 1952، وإذا كان وجود الخطاب مصطلحا صريحا في التراث فإن تحليل الخطاب موجود باعتباره ممارسة منذ عهد الخليل (ت175هـ) وسيبويه (ت180هـ) ووصولا إلى ابن خلـــــــدون (ت808 هـ).

من هنا تأتي هذه الدراسة لا لكي تطرح بديلا؛ وإنّما لكي تمارس قراءة وتنبّه على جهود مضنية بذلها العلماء العرب القدامى في مجال المعارف اللسانية بخاصة. ونحن نتناول آليات تحليل الخطاب عند "سيبويه"؛ أي كيف تعامل "سيبويه" مع النصوص المختلفة التي كان يوردها ويقوم بتحليلها، يمكن أن نسجّل بعض الملاحظات منها:

- يظهر النظر الابستيمولوجي أن الأساس المعرفي الذي قامت عليه المنظومة النحوية العربية أو النظر النحوي العربي، هو أساس عقدي. "وأنت إذا تأمّلت حال الناظر في النحو وجدته لا يخلو أن يكون أحد اثنين لا ثالث لهما: إما أن يكون صاحب نحلة ومذهب أو لا يكون"[2] وقد رأى "جورج مونان **G.MOUNIN** " بأن قضايا اللغة قد كانت ملابسة لقضايا المعتقد في كلّ الحضارات التي عرفت بكتاب سماوي"[3]. ونرى في هذا الصدد أن انبناء النظر النحوي عند"سيبويه" لا يخرج في إطاره العام عن الأساس العقدي الذي ميّزه. إن النظر في اللغة بصفة عامة، ومنه النظر النحوي يستند إلى أصل العقيدة ونظرا للعلاقة الوثقى بينهما كما قال " ابن جني" :"فأمّا تجوّزهم في تسميتهم الاعتقادات

- والآراء قولا فلأن الاعتقاد يخفى فلا يعرف إلاّ بالقول أو بما يقوم مقام القول من شاهد الحال فلما كانت لا تظهر إلاّ بالقول سميت قولا؛ إذا كانت سببا له وكان القول دليلا عليها."[4] إن المسألة يتجاذبها اعتباران اثنان أحدها –كما قال "عبد السلام المسدي"– لساني صرف والآخر مذهبي عقائدي، فأما الاعتبار المذهبي فهو الذي اتسم بالتقديرات النسبية فكان يمثّل المنحى الذاتي في تحليل الظاهرة اللغوية وتفسير نواميسها المحرّكة. ولما كان مقترنا بالبعد الديني فإنه تنزّل حضاريا في منـــزلة البناء العلوي المسيطر على عامة التفكير اللغوي حتى إنه يكاد ينفرد ظاهريا بحق الاحتكام وأمر التقييم"[5].
- يلاحظ القارئ لكتاب "سيبويه" استعماله لعدد معتبر من المصطلحات التي ميّزت خطابه من ذلك: الباب، المثال، مجاري الكلام، المبني، والمبني عليه، الاستقامة، الحسن، القبيح، الكلام المستحسن، الاستحسان، الأصل، الفرع، الابتداء، الإحالة، الكذب، الكلام المستغني، الذي يحسن السكوت عليه، الإجراء على الموضع، علم المخاطب، الإضمار، الإظهار، الخفّة، الثقل، الاتساع في الكلام، الإيجاز والاختصار، المحدّث والمحدّث عنه، المحدّث به، الحديث، حال الحديث، الوضع، الاستعمال، الحدّ، الاعتماد، علم العربية. تستند هذه المصطلحات اللغوية إلى مرجعيات فكرية ميّزت خطاب "سيبويه" ولذلك فإنّها تحتاج إلى

نوع من القراءة تخرجها من مستوى الموجود بالقوة إلى الفعل، إلى قراءة تسبر أغوار هذه المصطلحات في سياقاتها النصية، وتنفذ إلى أسسها المعرفية الداخلية التي تؤطّرها وتحدّد مفاهيمها العلمية. ونرى أن علم العربية مفهوم أساسي جامع عند"سيبويه" تأتلف حوله وتنتظم عناصر المنظومة اللغوية العربية بما هي تصوّر منظم عن اللغة نحوها وصرفها تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم وفي كيفية تقطيعهم وتفصيلهم له، وبالتالي في طريقة تفكيرهم[6].

فهذه المصطلحات وغيرها في الكتاب نشأت وترعرعت في بيئة معرفية محدّدة لها خصوصياتها الروحية واللغوية وهي من أهم المسائل التي عادة ما تستعصي على الباحث في إدراكها وفهمها؛ لأنها تحتاج أساسا إلى تمكّن لغوي وحدّة ذهن وقوّة خاطر وقدرة على التصوّر. "وليس يخفى أن أكثر مزالق القوم ومهاويهم كانت من جانب فهمهم للغة وتصوّرهم لها. ولهذا عقد "ابن جني" (ت 392هـ) بابا في الخصائص سمّاه:"باب فيما يؤمنه علم العربية من الاعتقادات الدينية" وجعل منه أشرف أبواب كتابه، كما رأى أن الانتفاع به ليس إلى غاية ولا وراءه من نهاية، وذلك أن أكثر من ضل من أهل الشريعة عن القصد فيها وحاد عن الطريقة المثلى إنما استهواه واستخفّ حلمه ضعفه في هذه اللغة العربية الكريمة الشريفة ..."[7]

-يلاحظ القارئ لكتاب "سيبويه": **قدرته على الوصف** الدقيق للمسائل وعرضها والتمثيل لها بحسب ما تقتضيه اللغة العلمية المتخصصة من دقة وموضوعية فكل دال يعبّر عن مدلوله دون ترادف أو تكرار أو مجاز وقد

تجلّى ذلك في أكثر من موضع من مواضع الكتاب وأبرز دليل على ذلك حديثه صارم الدقة عن مخارج الحروف وصفاتها في باب الإدغام[8]

-تصوّره لظواهر التخاطب ووسائله مما نعده في صلب تحليل الخطاب ولسانيات النص.

يمكن أن نبحث عن هذه الظواهر من خلال تصوّر "سيبويه" للجملة على الرغم من أن هذه التسمية لم ترد في الكتاب، وكذلك عبارة "جملة مفيدة" لا أثر لها في الكتاب وبعد "سيبويه" إلاّ عند المبرد (ت 285هـ) في كتابه" المقتضب"، فقد رجّح الأستاذ "عبد الرحمن الحاج صالح" أن شيخه "المازني" قد استعملها هو أيضا، وقد يكون "الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة" تلميذ "سيبويه" وأستاذ "المازني" هو الذي استعمل عبارة: "جملة مفيدة" لأنه أول من استعمل كلمة "فائدة" بمعنى العلم المستفاد من الكلام[9] وهي تعني حصول الفائدة بما يضمن التفاهم المتبادل بين المتخاطبين.

وإذا كان "سيبويه" لم يستعمل عبارة "جملة مفيدة" فإنه قد استعمل مكانها لفظة "كلام" كوحدة إعلامية تبليغية بين متكلّم ومخاطب؛ فالكلام المستغنى عنه السكوت هو الذي يحقق الفائدة وبه يحصل المعنى.

وقد ميّز العلماء العرب القدامى بين المعنى والفائدة فقالوا: لا بد لكل كلام من معنى يدل عليه ولكنه وإن كان ينبغي أن يفيد في الأصل فقد يكون غير مفيد؛ أي غير حامل لفائدة/ الخبر يجهله السامع، وذلك مثل:"النار محرقة... " مثال مشهور في النحو العربي، فإن قيل هذا لمن اختبر خاصية النار المحرقة، فإن هذا الكلام، وإن كان ذا معنى فإنه لا يأتي بشيء جديد

بالنسبة للمخاطب، ولهذا أهمية عظيمة جدا، لأنه الأساس الذي بنيت عليه نظرية الإفادة الحديثة[10] **théorie de l'information**" نفهم من هذا أن الإفادة تعني إفادة المخاطب بالأخبار والمعلومات الجديدة عليه؛ أي بما يجهله.

وإذا كان "سيبويه" قد ألحّ على هذه الوظيفة؛ فقد التبس الأمر على الذين جاؤوا بعده فخلطوا بين الوظيفة الإعلامية والدلالة على المعنى[11].

إذا الجملة المفيدة –عند سيبويه– تعني الكلام المستغني الذي يحسن السكوت عليه؛ فهو يشكّل وحدة خطابية تؤدي وظيفة التبليغ وبها تتم إفادة المخاطب، "فالكلام المستغني أو الجملة المفيدة، هو أقلّ مثل ما يكون عليه الخطاب، إذ لم يحصل فيه حذف"[12]وهي نظرة للغة من جانبها الإعلامي الوظيفي، تتمثّل في الإخبار والمخاطبة؛ أي التبليغ المتبادل للأغراض بين المتخاطبين، بل إن "سيبويه" عندما تحدّث عن الحذف ربطه بعلم المخاطب، وجعل –بذلك– المتكلّم يستند إلى بديهة المخاطب في فهم المحذوف وبالتالي تحصل الإفادة من الكلام.

يقول:" ومما يقوي ترك هذا لعلم المخاطب قوله عزّ وجلّ:
﴿ والحَافِظين فُروجَهُم والحَافِظاتِ والذّاَكِرينَ اللهَ كَثيراً والذّاَكِراَتِ ﴾[13] فلم يعمل الآخر فيما عمل فيه الأول استغناء عنه[14].

ويوضّح "سيبويه" العوامل التي أدت الناطقين بالعربية إلى اتباع الحذف، وهي طلب الخفّة على اللسان واتساع الكلام والاختصار، رابطا كلّ ذلك بعلم المخاطب ومتحدثا عن الحذف بجميع أنواعه، مثل حذف الاسم سواء أكان مضافا أم مضافا إليه وحذف المبتدأ والخبر، والصفة

والموصوف، وحذف الفعل سواء أكان للإغراء أم للتحذير أم للتعجب مراعيا –في ذلك– التخفيف على اللسان ووجود القرينة التي نجدها في علم المخاطب، فالخفّة على اللسان تساعد على التبليغ بسهولة ويسر، وعلم المخاطب بهذه الخصائص يسهل عليه فهم الكلام الموجّه من المتكلّم، ثم إنّه مرتبط بأحوال التخاطب مثل الإغراء والتحذير، والتعجب... وغيرها؛ أي إن الخطاب يحدث في مكان وزمان معيّنين كحدث إعلامي تبليغي بحسب ما تقتضيه أنشطة الحياة اليومية، وهذا يبيّن كما قال الدكتور "زكي نجيب محمود" الصلة الحميمة الوثيقة بين بحوث الباحثين وبين حياة الناس العملية، حتى في مثل هذا المجال اللغوي الذي يبدو لعين القارئ العربي اليوم وكأنه مبتور الصلة عن تلك الحياة، جريا منه على ما ألفه في عصره هذا من الشقة في كثير جدا من الحالات بين رجال اللغة من جهة، وضروب النشاط العملي من ناحية أخرى..."[15]، وبين أيضا بعد النظر التداولي الذي تميّز به "سيبويه" تماما كما نقرأه في الدراسات اللسانية والتداولية الحديثة.

يتأسس الخطاب عند "سيبويه" على عنصرين اثنين متلازمين هما: المسند والمسند إليه "وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلّم منه بدا"[16]؛ لأن ذلك لا يحقق الفائدة من الكلام فلا يمكنه الخبر أو الكلام كخطاب هدفه التبليغ، إلاّ إذا تأسس ذلك على المبتدأ (المسند إليه) ولا تتحقق الفائدة إلاّ إذا وجد المبني عليه[17]، والمقصود بالمبني عليه هنا هو الخبر، و"سيبويه" لا يسميه كذلك دائما، بل هو عنده "المبني على المبتدأ"، أما كلمة " الخبر"، فقد يطلقها على هذا، وعلى الحال أيضا، بل على كل ما هو مفيد فيه

"علم المخاطب"[18] وهكذا فإن الخبر ينقسم إلى:

- خبر هو جزء من الجملة لا تتم الفائدة دونه على مستوى البنية.
- وخبر ليس بجزء من الجملة، ولكنه زيادة في خبر سابق له على مستوى الخطاب.

فالأول خبر المبتدأ مثل :زيد منطلق"، والفعل مثل :خرج زيد، وكل منهما جزء من الجملة، وهو الأصل في الفائدة، والثاني هو الحال مثل: جاءني زيد راكبا، وذلك لأن الحال خبر في الحقيقة من حيث إنّك تثبت هذا المعنى لذي الحال، كما تثبته بالخبر للمبتدأ وبالفعل للفاعل[19].

وهكذا فإن الخبر عند"سيبويه" يعني الإعلام الذي يحصله المخاطب من العلاقات الإسنادية بين (المسند (المحدّث به) والمسند إليه (المحدّث عنه) فلا تتحقق بالبناء وإنّما ترتبط بالإفادة. يقول الدكتور "عبد الرحمن الحاج صالح" في هذا الشأن :"إن النحو العربي قد أسس على الغرض الذي من أجله خلق اللسان، وهو الإفادة، فغرضه لغوي محض، إذ يجعل الاسم والفعل عمادين للحديث، وهو ما يجري بين المتكلّم والمخاطب، وهو شديد الاهتمام بهذين القطبين للكلام، فالاسم والفعل لا يطابقان الاسم والكلمة، بل قد يوافق هذان المفهومان المحدث عنه (المسند إليه) والمحدّث به (المسند) بشرط أن يعبّر فيهما التصديق والتكذيب؛ أي من حيث صحة الحكم وبطلانه، والواقع أن هذا الاعتبار منعدم عند "سيبويه" ووجوده عند من تلاه يدل على تأثرهم بالمنطق، ومن جراء ذلك كانت مادة الدراسة النحوية العربية هي الحديث (لا الحكم) من حيث هو تبادل لفظي دون فائدة **contenu communicatif**

بين قطبين –لافظ وسامع– وإن اشتبه الأمر على متأخري النحاة فليس إلاّ لأنهم تناسوا حقيقة البلاغ اللغوي[20].

وميزة أخرى تميّز بها "سيبويه" وهي أنه بنى تفسيره لكثير من الظواهر الخاصة بالتخاطب على المعرفة بقوانين خاصة بالخطاب استقاها من استقرائه الدائم واهتمامه المستمر بكلام العرب وذلك في قوله:" ...إذا قلت عبد الله منطلق تبتدئ بالأعرف ثم تذكر الخبر، وذلك قولك: كان زيد حليما، وكان حليما زيد، لا عليك أقدمت أم أخرت، إلاّ أنه على ما وصفت لك، في قولك: ضرب زيدا عبد الله، فإذا قلت كان زيد ابتدأت بما هو معروف عند مثله عندك، فإنّه ينتظر الخبر، فإذا قلت: كان حليما، فإنّما ينتظر أن تعرفه الصفة، فهو مبدوء به في الفعل وإن كان مؤخرا في اللفظ، فإن قلت: كان حليم أو رجل، فقد بدأت بنكرة، ولا يستقيم أن تخبر المخاطب عن المنكور، وليس هذا بالذي ينــزل به المخاطب منــزلتك في المعرفة".[21]

تبيّن لنا هذه اللطائف التي أوردها "سيبويه" معرفته العميقة بخصائص الكلام عند العرب في مختلف أحواله ومقاماته، فمن ذلك الابتداء بما هو معروف، وبناء عليه يأتي الخبر وإعلام المخاطب، مثل ما يعلم به المتكلّم وعدم استقامة إخبار المخاطب عن المنكور، لأن ذلك لا ينــزله منــزلة المتكلّم في المعرفة فلا تتمّ الفائدة ويستحيل التبليغ.

ولذلك تطرّق "سيبويه" إلى **جهات الكلام ووجوه الإخبار** في قوله:"هذا باب تخبر فيه عن النكرة بنكرة، وذلك قولك: ما كان أحد مثلك وليس خيرا

منك، وما كان أحد مجترئا عليك، وإنما حسن الإخبار ها هنا عن النكرة حيث أردت أن تنفي أن يكون في مثل حاله شيء أو فوقه لأن المخاطب قد يحتاج أن تعلمه مثل هذا، وإذا قلت: كان رجل ذاهبا، فليس في هذا ما تعلمه كان قد جهله.

ولو قلت: كان رجل من آل فلان فارسا، حسن؛ لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه لأن ذلك في آل فلان وقد جهله. ولو قلت: كان رجل في قوم فارسا لم يحسن؛ لأنه لا يستنكر أن يكون في الدنيا فارس وأن يكون في قوم. فعلى هذا النحو يحسن ويقبح، ولا يجوز في "أحد" أن تضعه موضع واجب. لو قلت: كان أحد من آل فلان لم يجز لأنه إنّما وقع في كلامهم نفيا عاما. يقول الرجل: أتاني رجل، يريد واحدا في العدد لا اثنين، تقول: ما أتاك رجل؛ أي أتاك أكثر من ذلك، ثم يقول: ما أتاني رجل ولا امرأة، فتقول: ما أتاك رجل؛ أي امرأة أتتك، ويقول: أتاني اليوم رجل؛ أي في قوته ونفاذه، فتقول: ما أتاك رجل؛ أي: أتاك الضعفاء، فإذا قال ما أتاك أحد صار نفيا عاما لهذا كلّه. فإنّما مجراه في الكلام هذا ولو قلت ما كان مثلك أحد، أو ما كان زيدا أحدا، كنت ناقصا لأنه قد علم أنه لا يكون زيد ولا مثله إلاّ من الناس[22].

والملاحظ أن سيبويه في هذا النص وفي غيره، لا ينظر إلى الأمثلة التوضيحية التي يقدمها منعزلة منفردة، وإنما يقدمها في سياقاتها أو إن شئت فقل: يفترض لها سياقاتها لتتضح أكثر فأكثر، فتوجد أمثلة استقاها من كلام العرب ومن الشعر ومن القرآن الكريم.. وتوجد أمثلة أخرى افترضها لأنه بصدد الشرح والتفسير وإفهام المخاطب وهي قضية على درجة كبيرة من الأهمية ولابد من الانتباه إليها.

لقد كان نظر سيبويه للغة نظرا عميقا شاملا في بعدها المعياري والاستعمالي من ذلك ما ورد في النص السابق:"...قول الرجل: أتاني رجل، يريد واحدا لا اثنين؛ فتقول ما أتاك رجل؛ أي أتاك أكثر من ذلك، ثم يقول: ما أتاني رجل ولا امرأة؛ فتقول ما أتاك رجل؛ أي امرأة أتتك؛ ويقول أتاني اليوم رجل؛ أي في قوته ونفاذه، فتقول: ما أتاك رجل؛ أي أتاك الضعفاء..." فلا تتضح معاني هذه الأمثلة إلا من خلال السياقات اللغوية التي توظف فيها والمقامات التخاطبية التي تحيط بها، ويعد هذا من صميم الدراسات التداولية في وقتنا؛ إذ يعد المقام **situation** أو حال الخطاب **situation de discours** والسياق اللغوي **contexte linguistique** والمتكلم والمخاطب عناصر أساسية في إحداث الخطابات وتلقيها وإنتاج النصوص وقراءتها وفهمها.

فالنص في الأمثلة السابقة مرتبط بمقاصد المتكلم وأحوال الخطاب ولذلك فهو يحسن في سياق ولا يحسن في آخر.

ثم يربط سيبويه كل ذلك بمستويات الكلام في قوله:" هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة، فمنه مستقيم حسن ومحال، مستقيم كذب ومستقيم قبيح وما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس وسآتيك غدا، وأما المحال فتنقض أول كلامك بآخره، فتقول: أتيتك إذا وسآتيك أمس.

وأما المستقيم الكذب فقولك: حملت الجبل وشربت ماء البحر ونحوه، وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك: قد زيدا

رأيت، وكي زيدا يأتيك وأشباه ذلك.

وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس"[23].

نستشف من هذا النص جانبين اثنين:

أولهما: بنوي شكلي حسب ما تقتضه القاعدة النحوية وتقبله.

وثانيهما: خطابي إعلامي إخباري، وهو من الأمثلة المذكورة في النص من خلال السياقات اللغوية والمقامات التخاطبية التي ترد فيها، وهذه كما قلنا، ميزة أساسية في كتاب سيبويه فهو يميز بين الاستقامة التي أساسها اللفظ وبين الاستقامة التي أساسها المعنى، وكذلك بين ما يقتضيه القياس بالنظر إلى النظام العام الذي يميز لغة من لغة أخرى، وبين ما يقتضيه الاستعمال بحسب الأوضاع والمقاصد والأغراض التي يؤمها المتكلمون.

فالمستقيم الحسن هو السليم في القياس والاستعمال.

وأما المستقيم القبيح فهو السليم في القياس وغير السليم في الاستعمال.

وأما المستقيم المحال؛ فهو السليم في القياس والاستعمال، ولكنه غير سليم من حيث المعنى.[24]

وبهذا فإن سيبويه يتجاوز النظر إلى الإعراب بالمعنى الشائع في كتبنا المدرسية ومؤسساتنا التعليمية؛ المدرسة والجامعة، ويتجاوز أيضا الفهم البسيط للإعراب والنحو الذي رسّخه الكثير من الذين لم يتجاوزوا قضايا الرفع والنصب والجر، وقل كذا ولا تقل كذا..وكأن العربية تكمن في هذه القضايا البسيطة حكرا على مثل هؤلاء.

وإنما نظر سيبويه إلى اللغة عميق جدا، فقد عرف أن العربية لغة مبينة؛ أي معربة، وأرادها أن تكون كذلك، وأدرك أن ذلك يكون من خلال

التفاعل بين مستوى البنية وما يقتضيه من قوانين وقواعد، وبين مستوى الخطاب وما يقتضيه من استعمال داخل الحياة الاجتماعية، وقد شكل ذلك عند سيبويه وأستاذه الخليل بن أحمد وشيوخه الآخرين نظرية لسانية تميز –من حيث التحليل والتفسير– بين ميدانين لغويين هما:
اللفظ الدال ومدلولاته، وبين الخطاب الذي هو كيفية استعمال هذا اللفظ وبين مدلولاته في الإفادة.[25]

إن أهم ما يميز خطاب سيبويه في الكتاب هو انطلاقه من الأمثلة المختلفة في المسائل الكثيرة التي عرضها، الأمر الذي يظهر معرفته الواسعة بظواهر الاستعمال اللغوي في المجتمع العربي آنذاك؛ فهو يقدم الأمثلة ثم يروح يعرضها ويوضحها، فيقدم أمثلة تزيدها وضوحا، الأمر الذي يظهر عمق درايته بظواهر التخاطب والمشافهة وما تقتضيه من استعمالات لغوية، مما يمكن أن ندرسه في إطار اللسانيات الاجتماعية والتداولية. من ذلك حديثه عن تقديم المفعول عن الفاعل فقال:" .. فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيدًا عبدُ الله؛ لأنك إنما أردت به مؤخَّرا ما أردتَ به مقدَّما، ولم ترد أن تشغل الفاعل بأول منه وإن كان مؤخرا في اللفظ. فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون مقدما، وهو عربي جيد كثير ، كأنهم (إنما) يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم"[26].

يلاحظ المتأمل في هذا القول لسيبويه حديثه عن تقديم المفعول به عن الفاعل؛ لأن ذلك يرتبط بأغراض يؤمها المتحدث، فما يريده المتحدث هنا هو

المؤخَّر في الرتبة؛ أي المفعول فقدمه عن الفاعل؛ لأنه يريد في حديثه التركيز عليه، ولذلك شُغل الفعل "ضرب" –بزيد– لا –بعبد الله– لأن الضرب هنا وقع على –زيد– وهذا هو العنصر الذي يريد المتكلم الحديث عنه. ثم يقرر سيبويه حكما وهو قوله: " وهو عربي جيد كثير...".

يدل هذا على أن سيبويه له نظرة استقرائية عميقة لظواهر التخاطب والمشافهة –كما قلنا سابقا– الجارية بين الناس والتي تبرز في استعمالاتهم المختلفة للغة حسب ما تقتضيه الأحوال.

وكما بيّن سيبويه العربي الجيد المستعمل بكثرة بيّن الشاذ من ذلك قوله:" و(قد) قال بعضهم ذهبتُ الشام، يشبّهه بالمبهم، إذ كان مكانا يقع عليه المكان والمذهب. وهذا شاذ؛ لأنه ليس في ذهب دليلا على الشام"[27].

وهذا أيضا يؤكد النظر الاستقرائي عند سيبويه وقدرته على ذلك وبراعته فيه يظهر ذلك في حديثه في باب الفاعل عن الفعل الذي يتعدى إلى مفعولين اثنين.

فأحيانا يستطيع المتحدث أن يقتصر على المفعول الأول وأحيانا أخرى لا تكون له هذه الحرية وليس له أن يقتصر على أحد المفعولين دون الآخر من ذلك مثلا:" حَسِبَ عبدُ الله زيدا بكرا. وظن عمرُو خالداً أباك، وخال عبدُ الله زيدا أخاك، ورأى عبدُ الله زيداً صاحبنا...."[28].

فلا يمكن للمتحدث هنا إلا أن يكمل حديثه ولا يمكنه أن يقول:" حسبَ عبدُ الله زيدا..." فلابد من تمام الفائدة التي لا تكون بالاقتصار على أحد المفعولين.

يقول سيبويه في هذا الشأن:

" وإنما منعك أن تقتصر على أحد المفعولين هاهنا أنك إنما أردت أن تبين ما استقر عندك من حال المفعول الأول يقينا كان أو شكا. وذكرت الأول الذي تضيف إليه ما استقر عندك... فإنما ذكرتَ ..؟ ونحوه لتجعل خبر المفعول الأول يقينا أو شكا، ولم ترد أن تجعل الأول فيه الشك أو تقيم عليه في اليقين."[29] .

وحتى لا يقع اللبس في –رأى– و –وجد– يوضح سيبويه المسألة بقوله: " وإن قلتَ رأيتُ فأردتَ رؤية العين، أو وجدتُ فأردتَ وجدان الضالة، فهو بمنزلة ضربتُ، ولكنك إنما تريد بـــ –وجدتُ–، –علمتُ–، وبرأيتُ ذلك أيضا..."[30].

فالتعدية هنا تتم إذا كان المتكلم يقصد ما هو ذهني مجرد لا ما هو موجود حسي.

والأمر نفسه بالنسبة للفاعل الذي يتعداه فعله إلى ثلاثة مفاعيل، ولا يجوز أن يقتصر على واحد دون الثلاثة[31].

فإن المسألة مرتبطة تماما بما يقصده المتكلم.

إن من يقرأ كتاب سيبويه يجد الرجل كأنه يحدث شخصا أمامه يراه. وهذا يعني أيضا معرفته بالبيئة اللغوية العربية وتنوعاتها المختلفة ومستويات خطاباتها، من ذلك حديثه عن:" باب ما أجري مجرى ليس في بعض المواضع بلغة أهل الحجاز ثم يصير إلى أصله."[32].

وتحدث سيبويه عن مسألة أخرى مهمة وهي المتعلقة بالفعل والاسم وكيف يبنى أحدهما على الآخر، في قوله:

"فإذا بينتَ الاسم عليه (يقصد الفعل) قلتَ: ضربتُ زيداً، وهو الحدُّ؛ لأنك تريد أن تُعمله وتحمل عليه الاسم، كما كان الحد ضربَ زيدٌ عمراً، حيث كان زيد أول ما تشغل به الفعل، وكذلك هذا إذا كان يعمل فيه. وإن قدمتَ الاسم فهو عربي جيد كما كان ذلك عربيا جيدا. وذلك قولك زيداً ضربتُ والاهتمام والعناية هنا في التقديم والتأخير سواء مثله في ضرب َزيدٌ عمراً، وضرب عمراً زيدٌ."[33].

إن المسألة هنا تتجاوز المبتدأ والخبر والفعل والفاعل، أو الجملة الفعلية والاسمية إلى ما يقصده المتكلم من كلام؛ فيقتضي ذلك أن يبنى الاسم على الفعل، ثم إن ذلك يتعلق بالاهتمام والعناية في التقديم والتأخير تبعا للغرض البلاغي الذي يؤمه المتكلم، ولذلك يبنى خطابه بما يناسب المقام أو حال الحديث. وليس ما حاول ترسيخه بعض الدارسين من أن العربية تبدأ بالفعل لا بالاسم، وإنما إذا بدأنا الجملة باسم، فإن ذلك جيد، أو كما قال سيبويه:" وإن قدمت الاسم فهو عربي جيد."[34].

تبدي القراءة المتأنية للكتاب فيما يتعلق بظواهر التبليغ والمشافهة أرضية خصبة لنظرية قائمة بذاتها في التخاطب **communication** عند سيبويه؛ فقد أعطى أهمية لكل العناصر المكونة لدورة التخاطب ومنها: المتكلم والمخاطب وحال الخطاب ومقام التخاطب ومحيطه الاجتماعي وما يقتضيه من استعمالات لغوية متنوعة تبعا لمقاصد المتكلمين وأغراضهم المختلفة، وتجلى ذلك على مستوى النظام اللغوي وبنياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، وعلى مستوى الخطاب وما يقتضيه من تنوعات في الاستعمال.

ولذلك ربط سيبويه بين المقال والمقام أو ما يمكن أن يطلق عليه الآن بعض الدارسين في اللسانيات النصية بالإحالة النصية والإحالة المقامية، وبناء على هذا يمكن الوصول إلى تحديد أنماط خطابية متعددة ثاوية مختفية خلف النداء والاستفهام والتعجب والإغراء والمدح والذم والأمر والنهي والخبر والحال...، وكل ذلك تبديه التراكيب اللغوية المتنوعة كما يمكن استشفاف كثير من الوظائف اللغوية منها مثلا: الوظيفة الإخبارية، والانفعالية، ووظيفة اللغة الواصفة، والانتباهية والطلبية والمرجعية...

وبهذا فإن كتاب سيبويه ليس كتابا في الإعراب بالمعنى التقليدي؛ وإنما هو كتاب في تحليل الخطاب ولسانيات النص درس فيه اللغة كوضع أو نظام بنوي ودرس فيه ظواهر الاستعمال مما تؤكده الدراسات اللسانية المعاصرة في إطار الطابع التداولي العملي.

الهوامش والمراجع

1. انظر مفاهيم التعليمية بين التراث والدراسات اللسانية الحديثة، بشير إبرير وآخرون، مخبر اللسانيات واللغة العربية، دار المعارف، عنابة، 2009.
2. انظر إدريس مقبول، الأسس الابستيمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2007، ص، 2.
3. السابق، ص2، هامش2.
4. ابن جني، الخصائص، 19/1، وإدريس مقبول، السابق، ص2.
5. عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1981،ص،100.
6. إدريس مقبول، السابق، ص،3.
7. إدريس مقبول، السابق، ص3، وابن جني، السابق، 245/3، 246.
8. سيبويه، الكتاب، تح، عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط3، 1983، ص431/4، إلى ص 434.
9. انظر، عبد الرحمن الحاج صالح، الجملة في كتاب سيبويه، مجلة المبرز، المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية، ع2، جويلية- ديسمبر، ص8.
10.

10- انظر، عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث، مجلة اللسانيات، المجلد1، ع2/ 1971، ص، 65، هامش، 87.

11. انظر، عبد الرحمن الحاج صالح، الجملة في كتاب سيبويه، ص، 9.

12. المرجع نفسه، ص10.

13. سورة الأحزاب، الآية 35

14. الكتاب، ص74/1.

15. زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، ص،84.

16. الكتاب، ص، 23/1.

17. نفسه، ص، 23/1.

18. انظر، عبد الرحمن الحاج صالح، اللغة العربية ومشاكل علاج العربية بالحاسوب، بحث مخطوط.

19. انظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، سلسلة الأنيس، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص، 206، وما بعدها.

20. انظر، عبد الرحمن الحاج صالح، النحو العربي ومنطق أرسطو، مجلة كلية الآداب، جامعة الجزائر، ع1، 1964، ص،79.

21. الكتاب، ص، 47/1، 48.

22. نفسه، المطبعة الأميرية، 1316هـ، ص،18/1.

23. نفسه، تح، عبد السلام هارون، ص،25/1.

24. انظر، عبد الرحمن الحاج صالح، المدرسة الخليلية الحديثة

والدراسات اللسانية في العالم العربي، ص، 379.

25. انظر، عبد الرحمن الحاج صالح، الجملة في كتاب سيبويه، ص، 19.
26. الكتاب، ص، 34/1.
27. نفسه، ص، 34/1.
28. نفسه، ص، 39/1.
29. نفسه، ص، 40/1.
30. نفسه، ص، 40/1.
31. نفسه، ص، 40/1.
32. نفسه، ص، 57/1.
33. نفسه، ص، 80/1، 81.
34. نفسه، ص، 80/1.

L'interactivité de la communication dans le film publicitaire

الأستاذة : بلزرق نسيمة

قسم الآداب واللغات الأجنبية(شعبة الفرنسية)

كلية الآداب و اللغـــــات

جامعة محمد خيضر–بسكرة (الجزائر)

ملخص:

نحاول من خلا ل هذا المقال إظهار إمكانية جعل الإشهار التلفزيوني من موضوعات علم اللسان.عند تصميم الفيلم الإشهاري ، يلجأ كاتب المخرج إلى علوم اللسان من بلاغة وسيميولوجيا وعلم الدلالة والتداولية.

ومنه يشكل الإشهار التلفزيوني مجالاً انتقائيًّا إذ يستخدم جميع التخصصات العلمية من أجل الومضة التي لا تتعدى بعض الثواني.

Résumé:

Dans cet article, nous allons tenter de démontrer comment la publicité télévisée peut faire l'objet des sciences du langage. Pour la conception du film publicitaire, le scripteur-publicitaire français a non seulement recours à la linguistique mais également à toutes ses disciplines, la rhétorique, la sémiologie, la sémantique et également la pragmatique. Donc la publicité télévisée est un domaine très éclectique qui emprunte à toutes les disciplines scientifiques pour la réalisation du spot qui ne dure que quelques secondes.

Introduction

La publicité télévisée algérienne imite la publicité télévisée française qui elle aussi, à ses débuts imitait la publicité américaine. Cependant, cet amateurisme n'a pas mesuré les conséquences de telles imitations qui conduisent à imiter les modes de vie des autres pays et en outre nous inculquent un modèle de vie.

La rhétorique dans la publicité : La rhétorique se sert de la passion comme levier de touche pour susciter la passion et la publicité se base sur le logos, persuasion fondée sur les arguments selon la conception aristotélicienne pour pousser le téléspectateur algérien à l'acte d'achat. Le scripteur-publicitaire français, lors de la conception de son spot ne manque pas de prendre en considération les parties du corps, les mains, la gestion de l'espace pour convaincre le public.

Les trois formes de persuasion sont présentes dans le discours publicitaire puisque c'est un discours fondé sur le statut de l'orateur qui le publicitaire français ou l'ethos, le logos persuasion fondée sur les arguments et le pathos, persuasion fondée sur les émotions.

L'image est présente pour donner une forme d'analogie avec la réalité ; elle se sert des yeux ou du regard, on voit en gros plan un regard soupçonneux ou complice, un sourire éclatant ou des yeux interrogateurs ; tous ces signes exploités par le publicitaire français sont des moyens indispensables pour s'assurer de l'adhésion du public.

La poétique et la publicité télévisée : « *Jakobson désignait par poétique la mention très restrictive, d'une régularité phonique obligatoire : En poésie, les séquences délimitées par des frontières de mots deviennent commensurables, un rapport est perçu entre elles, qui est soit d'isochronie, soit de gradation.* »[1]

L'isochronie est l'égalité de la durée du mot : effet, moitié, santé et on parle de gradation comme dans le cas de la publicité sur le café et qui dit : généreux, intense, donner des qualités dans un sens croissant.

« *C'est la présence de régularités formelles (phoniques ou autres) imposes par les règles du vers et non du sens* »[2]

La rhétorique et la poétique collaborent pour influencer et pénétrer dans le monde intime du téléspectateur.

Ferdinand de SAUSSURE, père fondateur de la linguistique est aussi le précurseur de cette science qui s'appelle la sémiologie qui se scinde en deux branches : l'une par Roland Barthes « sémiologie de la signification », l'autre sous l'égide d'Eric Buyssens avec L.Prieto et G.Mounin « sémiologie de la communication ».

La publicité entre sémiologie et culture : Tous les moyens de communication utilisés par l'individu dans le but de transmettre un message et où il y a une intention font partie du domaine de la culture ; cependant il y a une délimitation entre la sémiologie de la communication et la sémiologie de la signification et c'est la conception d'Umberto ECO qui affirme : « *La sémiologie est l'étude des phénomènes culturels considérés comme des processus de communication* ».[3]

La publicité télévisé avant d'être un moyen d'information et de communication est avant tout un phénomène de culture d'une grande importance. Tous les signes exploités par elles visent à transmettre une culture et c'est la culture française.

La sémiotique comme outil d'analyse de la perception du film publicitaire chez le téléspectateur algérien : D'après Jean-Marie Klinkenberg « *La structure sémiotique élémentaire reflète exactement notre activité de perception* »[4]

Comment le téléspectateur fait-il le lien entre le signe qu'il perçoit et ce qu'il désigne ? Selon Jacques Fontanille dans son ouvrage « **Sémiotique du discours** », la sémiotique ne s'occuperait pas seulement de ce qui se passe entre les signes mais elle s'intéresse surtout à l'émergence dus sens. Elle s'occuperait de rendre compte du sens et de la signification.

Identifier le signe par le téléspectateur algérien présuppose identifier le signifiant ou l'expression (le support sensible de nature auditive ou visuel qu'il faut interpréter) et identifier le signifié ou le contenu (ce qui est lié au sens dans un contexte donné mis en œuvre par une certaine énonciation).

Le film publicitaire est un discours qui véhicule un message linguistique mais également un message culturel et idéologique. Il relève du sensible (émotion) et du cognitif.

Pour Fontanille, il existe une interaction entre ce qu'il appelle le sensible et l'intelligible qui sont les deux dimensions de la

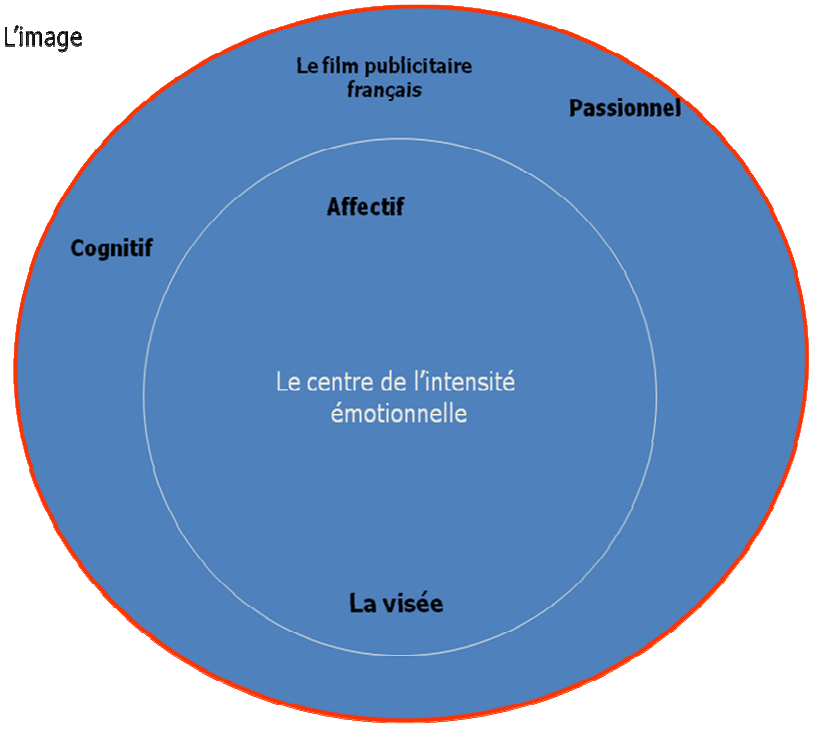
signification. D'où il y a une prise de position sur la dimension de l'affect, le scripteur-publicitaire français se centre sur ce point pour capter l'attention du téléspectateur. Ce même auteur distingue les deux dimensions de la sensibilité qui sont la visée et l'étendue.[5]

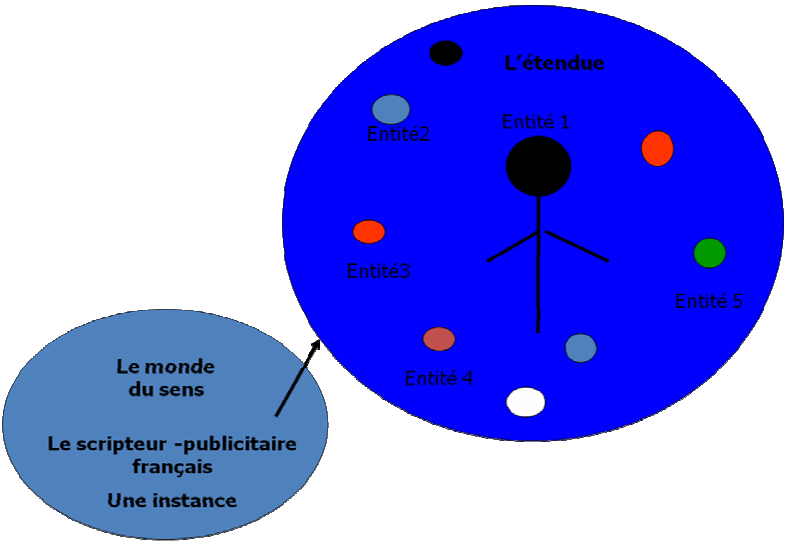
- Dans la visée le scripteur-publicitaire entre en relation affective et intensive avec la cible, il va centrer son travail sur le côté esthétique et aussi la voix sensuelle pour réveiller les passions enfouies du téléspectateur algérien.
- Dans l'étendue, il va entrer en relation cognitive et extensive avec la cible, c'est-à-dire il va développer un raisonnement argumentatif logique pour persuader ce même téléspectateur.
- Donc, tout ce qu'il va faire c'est tenter de déclencher les passions endormies chez ce téléspectateur non averti en jouant sur l'érotisme, la voix sensuelle, la beauté et le confort matériel.

Le film publicitaire est un discours : Selon Fontanille : « *Le discours est une énonciation en acte et cet acte est d'abord une présence et une présence humaine, un corps sensible qui s'exprime* ».[6]

D'où le film publicitaire est identifié comme du sensible c'est-à-dire qui nous affecte dans notre émoi avec une certaine intensité. Notre interprétation sera donnée en fonction de notre thymie c'est-à-dire notre disposition affective de base à élaborer le sens.

L'intensité est appelée par Fontanille la visée où le téléspectateur fait le choix d'un point de vue c'est-à-dire il va choisir parmi les éléments expressifs à partir desquels il va arrêter sa perception : soit la marque, la beauté du personnage, le décor, la musicalité, etc. C'est l'image qui va aider le téléspectateur à arrêter une signification.


L'image
Le film publicitaire français
Passionnel
Affectif
Cognitif
Le centre de l'intensité émotionnelle
La visée



L'énonciation dans la publicité télévisée : La publicité télévisée française se sert d'un dispositif énonciatif très complexe, où plusieurs énonciations

emboîtées les unes dans les autres dans le but de simuler une action, accomplit une action par le seul fait de le dire, donner des ordres et faire des promesses.

En un laps de temps, elles passent, nous séduisent, nous hypnotisent et enfin nous persuadent. Dans ce cas, on parle d'embrayage : ancrage dans le temps par la présence des déictiques, par la manifestation du « je » de l'acteur qui deviendra « je » réel si la publicité est réussie et de débrayage, énonciation construite à partir d'assertions.

La musicalité et son mode d'expression : La musicalité a toujours eu une relation étroite avec l'image. L'illustration sonore comme ponctuation de l'image où l'annonceur s'efforce de vanter son produit en faisant passer son message en utilisant le son. Parfois elle joue le rôle de catalyseur de l'émotion, utilisée tour à tour avec l'image.

La publicité emprunte, adapte et manipule la musique. Celle-ci serait comparable à une araignée qui tisserait sa toile autour du

téléspectateur grâce à cette musique et le rendrait captif. Musique rapide ou lente selon le thème du film. La maîtrise des différents rythmes et aussi la grâce et l'élégance de son apparition. Grâce à elle, le publicitaire manipule les moyens qui assujettissent le téléspectateur. La musique s'incarne dans le corps des personnages, elle devient donc corporelle. Elle existe. Elle permet de rompre avec l'immobilité. La musique est ressentie, subie par le corps. Les sons employés dans la publicité créent l'effet liquide/flottant d'où cette poétique…

L'interactivité de la communication dans le film publicitaire français serait :

La communication dans la publicité télévisée française : André Martinet décrit le langage et dit : « *La caractéristique première du langage est d'être un instrument de communication* »[7]

Buyssens en 1968 développe la thèse de l'instrumentalisme et affirme : « *Le langage devient alors un moyen d'action sur autrui* ».[8] Donc la fonction première du langage est d'influencer le récepteur.

JAKOBSON a élaboré un schéma de communication devenu célèbre à la suite duquel le linguiste russe a fait correspondre à chaque élément de ce schéma une fonction du langage. Toutes les fonctions existent au sein du film publicitaire mais celle qui revêt beaucoup plus d'importance est la fonction conative qui a pour fonction de modifier les comportements du récepteur qui est le public. Cependant l'effet escompté par cette fonction peut ne pas être toujours atteint.

Si le téléspectateur est sélectif et s'oppose à des messages incompatibles avec ses convictions religieuses ou culturelles.

Si le téléspectateur ne comprend pas le message.

Si le message ne réussit pas à modifier les sentiments déjà établis du téléspectateur vis-à-vis du produit ou de la marque.

Malgré tous ses mérites, le linguiste russe a écarté la signification et tous les paramètres qui interviennent dans la construction du sens.

La publicité télévisée française en réalisant les films publicitaires se réfère à son propre code et à son système culturel.

Catherine Kerbrat ORRECHIONI intervient dans son ouvrage intitulé « L'énonciation » et affirme : « *Dans les opérations d'encodage et de décodage, les facteurs psychologiques et psychanalytiques y jouent un rôle important. L'incidence du facteur*

« psy » sur les choix linguistiques. Les compétences culturelles (ou encyclopédiques) ensemble des savoirs implicites que le récepteur possède et idéologiques (ensemble des systèmes d'interprétation et d'évaluation de l'univers référentiel) qui vont guider et orienter les interprétations du récepteur. Les modèles d'interprétation : entrent en jeu les compétences culturelles et les données situationnelles »[9]

Le concept « discours » que nous attribuons à la notion de ˝ film˝ est apparu à partir du moment où le langage n'était plus considéré comme un moyen d'échange d'information plutôt à partir du moment où le langage est considéré comme acte c'est-à-dire le langage est un moyen d'action et d'interaction (Guide terminologique de l'analyse de discours).

L'apparition de ce concept est la preuve de l'évolution du concept ˝ langage˝ par certains courants pragmatiques voyant le langage non seulement comme un moyen de transmettre des informations plutôt comme un moyen visant à modifier une situation.

Dans notre recherche nous avons considéré le film dans un sens où il ne s'agit pas seulement de l'articulation de mots avec une image mais dans le sens que le tout possède une intentionnalité visant à modifier une réalité, un comportement, une attitude.

Le discours est une forme d'action (Théorie des actes de langage développée par J.L.Austin en 1962 et J.R.Searle en 1969) où toute énonciation est considérée comme acte visant à modifier une réalité existante.

« *Toute énonciation, même produite sans la présence du destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive, elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres locuteurs, virtuels ou réels, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à la quelle s'adresse le locuteur et par rapport à laquelle il construit son propre discours* »[10]

Toute énonciation est d'abord une production d'énoncé écrit ou oral, produit dans un but précis celui de susciter une réaction. L'énonciation dans la publicité télévisée est en même temps orale et écrite. Elle est présente sous forme de dialogue (deux acteurs simulent une conversation), sous forme d'une énonciation en même temps écrite et orale (voix-off où une voix humaine émet un énoncé mais sans qu'on

voit l'énonciateur) et en plus du texte écrit sur l'écran il y a l'énonciation de la caméra.

Benveniste affirme : « *Est considéré comme discours, tout énoncé où il existe un locuteur et un auditeur, chez le premier l'intention d'influencer l'autre* »[11]

Et en plus du contenu explicite, il existe un contenu implicite ou des contenus implicites. « *La plupart des énoncés possèdent ainsi, en plus de leurs contenus explicites, un ou plusieurs contenus implicites qui viennent se greffer sur le précédent…* »[12] Ducrot en 1972 a fait la distinction entre deux types d'énoncés implicites : présupposé et sous-entendu, deux types de contenus implicites qui s'opposent au contenu explicité : le posé.

Les acteurs dans leurs échanges verbaux visant à simuler une situation analogue au réel utilisent des signes visuels en vue de persuader. D'ailleurs comme le souligne C.K.Orrechioni : « *La gestion corporelle postures, mimiques et des gestes qui incitent à persuader, c'est savoir ˝ entrer en danse˝ c'est-à-dire dans une sorte de chorégraphie avec le verbe* »[13]

Comme nous nous sommes intéressés à l'argumentation en rhétorique : « *Il s'agit d'une pratique globalement définissable comme l'art de persuader* »[14]

En 1966, Benveniste la définit comme suit : « *Si l'argumentation comme une tentative de modifier les représentations de l'interlocuteur, il est clair que toute information joue ce rôle et qu'elle peut être argumentative en ce sens* » [15]

J.B.Grize à son tour affirme : « *L'argumentation est « une démarche qui vise à intervenir sur l'opinion, l'attitude, voire le comportement de quelqu'un par les moyens du discours* » »[16]

Anscombre et Ducrot en 1985 : « *Argumenter, c'est représenter un énoncé comme destiné à en faire admettre un autre, explicite ou implicite* »[17]

La pragmatique et la publicité télévisée :

« *Les énoncés d'une langue peuvent et doivent aussi être étudiés en tenant compte de leur situation de production et de leur producteur (le locuteur dit « énonciateur »), ce qu'on peut appeler une linguistique de la communication, incluant aussi l'étude des textes, qui s'est*

largement développée à la fois sur les traces de la rhétorique et à partir des réflexions de K.Bühler (1934), de R.Jakobson (1963) sur les fonctions du langage, les embrayeurs (« shiffters ») et la poétique, plus encore à partir de celle d'E.Benveniste (1966-1974) sur les temps, la personne et ce qu'il formellement appelé lui-même en 1969 l'appareil formel de l'énonciation »[18]

Mais c'est J.L.Austin dans son ouvrage intitulé « How to do things with words » quand dire c'est faire qui a été le véritable acte de naissance de la pragmatique. En vérité, la pragmatique existait déjà au moyen âge, à l'époque classique. Cette science concerne les caractéristiques de l'utilisation du langage, où le langage n'était plus considéré comme miroir de la pensée, plutôt comme un moyen d'influencer autrui.

Wittgeinstein l'un des plus grands philosophes du XXème siècle a tenté de montrer que le langage est un véritable éventail de jeux, un outil d'action et d'interaction.

Austin s'est soulevé contre la notion d'énoncés constatifs et à la question du vrai et du faux parce qu'un grand nombre d'énoncés produits tels que les questions et les ordres échappent à ce classement. C'est grâce à cette théorie qu'il y a eut la découverte des énoncés performatifs.

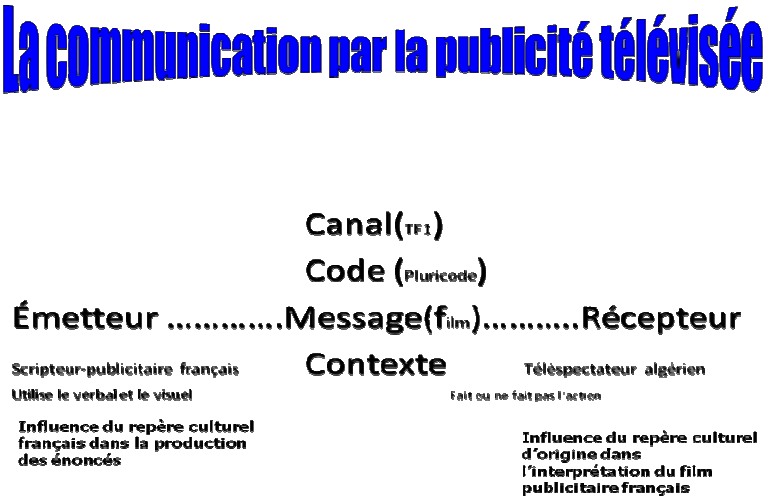
Dans l'énoncé performatif, l'acte d'énonciation ne fait pas qu'énoncer, de dire si c'est vrai ou faux mais accompli une action par le seul fait d'énoncer la phrase à condition que soient réunies certaines conditions de succès. L'énoncé performatif fait ce qu'il dit par le seul fait de le dire.

Searle en se basant sur les théories d'Austin en 1969 parle de ˝ speech acts˝ où il affirme : « *Parler une langue, c'est réaliser des actes de langage, des actes comme : poser des affirmations, donner des ordres, poser des questions, faire des promesses et ainsi de suite* […] » [19]

Searle veut dire que tout énoncé linguistique comme l'ordre, la question, la promesse vise à produire un certain effet et apporter une modification à la situation interlocutive. Et tout énoncé est doté d'une charge illucutionnaire ou force illocutoire. Promettre, ordonner sont des actes illocutoires par lesquels nous pouvons accomplir des actions. Ces actes fonctionnent suivant les règles régies par la langue. Austin ne manque pas de faire la distinction entre 03 sortes d'actes :

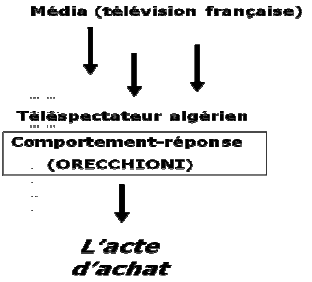
-L'acte locutoire c'est l'acte de dire quelque chose.
-L'acte illocutoire c'est l'acte effectué en disant quelque chose.
-L'acte perlocutoire c'est l'acte effectué par le seul fait de dire quelque chose.

Propositions :



Les piliers fondamentaux de la communication :
-Une méthodologie
-Une stratégie
-Un aspect créatif
- La création des textes
-Le choix de la musique
-Le choix de la cible
-Un personnel qualifié
-Des relations avec les médias.

Interactivité de la communication



Les mécanismes de persuasion :

- Recherche de structures linguistiques appropriées au produit et à la cible.
- L'utilisation de techniques esthétiques capables de susciter l'émotion et provoquer l'intérêt.
- Exploitation maximale par une représentation iconographique parfaitement adaptée au thème du film.
- Parallélisme entre l'architecture du film et parallélisme de l'image.

- L'intervention de facteurs psychologiques et sociologiques dans l'élaboration du film publicitaire.

Références bibliographiques

[1] -AQUIEN.M &MOLINIE.G, Dictionnaire de rhétorique et de poétique, éd.Paris, 2002
[2] -BONNARD HENRI, Stylistique, Rhétorique, Poétique, Ed.Magnard, 1989.
[3] -Claude GERMAIN&Raymond LEBLANC, LA SEMIOLOGIE DE LA COMMUNICATION, Ed.PUF, 1983
[4] -KLINKENBERG.J.M, Précis de sémiotique générale, Collect. Points Essais, 1996,p .101
[5] -FONTANILLE.J, Sémiotique du discours, PULIM, 2002
[6] –Ibid.
[7] -BACHMAN.C, LINDELFELD.J&SIMONIN.J, Langage et communications sociales, Ed.Didier, 1991, p. 19
8-Ibid.
[9] -KERBRAT-ORECHIONI.C, L'énonciation, Ed.Armand Colin, Paris, 199, p. 10
[10] -PATRICK CHAREAUDEAU et DOMINIQUE MAINGUENEAU, DICTIONNAIRE D'ANALYSE DE DISCOURS, Ed.du SEUIL, 2002, p.182
[11] -Cours du professeur Haillet
[12]-Ibid.
[13] - KERBRAT-ORECHIONI.C, Les interactions verbales, Tome 1,Ed. Armand Collin, Paris, 1990,p.10
[14] - Cours du professeur Haillet, Analyse conversationnelle, Université Cergy-Pontoise.

[15]-Ibid.
[16]-Ibid.
[17]-Ibid.
[18]- Cours du professeur KADIK Jamel, Université de Bouira
[19] –Ibid.

الفعل السردي في الخطاب الشعري
قراءة في مطولة لبيد

الدكتور : أحمد مداس
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخص:

يأتي الفعل السردي في الشعر والنثر بوصفهما جنسين أدبيين مختلفين مكونا مشتركا، ولا يختص بالنثر دون الشعر كما يشيع ويُعرف؛ ذلك أن الشعر يقبل حمل قصة موزونة ومقفاة، وهو الحاصل مع النموذج المدروس في هذا المقام (مطولة لبيد).

تقوم الفرضية على اعتماد البنية السردية في الشعر من وجهة نظر عربية وغربية محدِّدَةً طبيعتها في دائرة الحكي والتقنيات السردية من خلال التبئير وصيغة الحكي والنموذج العاملي وكذا التحفيز، ربطا بين قصة الإنسان وقصص الحيوان في بناء شعري واحد يقوم على التشبيه والتمثيل بنية الإقناع وإقامة الحجة.

Résumé:

Dans la poésie et la prose, qui sont deux genres différents, la narration se présente comme un composant commun sans qu'elle soit, tel quand le prétend totalement prosaïque, puisque la poésie peut comprendre un acte de rythme narratif.

L'hypothèse est de prouver qu'il existe une structure narrative en poésie déterminée par la fable et les techniques narratives: focalisation, style, modèle actanciel et motivation. Les trois fables qui édifient le même texte proposent une relation à base argumentative.

أولا – مدخل نظري:

1- الإشكالية:

لقد جرى التفريق بين الشعر والنثر –في صورة السرد– على أساس اختلاف الأجناس، وتم عدّ الشعر فنا مستقلا تمام الاستقلال عن النثر وهو الحق. غير أن المقصود بالنثر الفعل السردي القصصي، وهو أيضا عُدَّ مستقلا عن الشعر، وفي هذا على ما يبدو بعض الخلط وعدم التمييز؛ ذلك أن المراد هو أن يتحسس السامع/المتلقي أثر القص في الشعر، وهو الكائن على وجه الحقيقة بشيء من الضيق على خلاف القصة والرواية القائمتين على الاتساع في الوصف والسرد.

وعلى هذا يتحول التساؤل: هل يمكن أن يحوي الشعر سردا وقصا؟! –باعتبار اختلاف الجنسين– إلى التساؤل: ألا يحوي الشعر قصا وسردا؟ بوصف السرد ظاهرة تستقل بذاتها قد يحويها الشعر كما يحويها النثر القصصي.

يكون التمييز أسلوبيا؛ إذ يتم اختيار الشعر أو النثر للتعبير عن وضع ما بطريق القص والسرد فتبدو **البنية السّردية** في الخطاب من خلال عناصر السّرد والحكي فيه، سواء أكان شعرا أم كان نثرا. وإنما المراد بالنثر فن الكتابة الذي يختلف عن نظم الشعر لا فعل السرد الذي يكون مادة لهما معا.
إن الشّاعر يقصّ قصّة لها زمانها ومكانها وشخصياتها وأحداثها، ويتعين مع كل ذلك بدءٌ وانتهاءٌ ووسطٌ تنتابه علاقة بين الذات والموضوع تنمو وتتطور بحوافزها وصراعها وتوترها، داخل تشكيل ذي تحفيزات

تأليفية وواقعية وجمالية، يحمل رؤية فلسفية أو طرحا اجتماعيا أو نفسيا في شكل يمزج بين الشعرية والسردية.

إن الهدف أن نتعقب أثر السرد في الخطاب الشعري لنبرهن على احتوائه له، كما نبرهن أن السرد مكوِّن رئيس في الشعر، وذلك انطلاقا من مطولة لبيد بن ربيعة العامري.

2- البنية السردية في الشعر من وجهة نظر غربية وعربية:

جمع جيرار جنيت (G.Genette) ارتباط الشعر مع فن القص في معرض حديثه عن الأجناس الأدبية؛ فتعيَّن عنده أن يكون **(الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي (أو الرواية) يتكلم الشاعر باسمه الخاص، بوصفه راويا، ولكنه أيضا يجعل شخصياته تتكلم...)**[1]، ويضيف: **(الغنائي: الآثار التي يتكلم فيها الكاتب وحده. والدرامي:الآثار التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها. والملحمي: الآثار التي تمنح الكاتب والشخصيات- على السواء- الحق في الكلام)**[2]. إن موضوع النص الشعري -حسب ما أورده في هذا المقام- ما يلحق الشاعر من وضع خاص، أو ما يلحق بالمجموعة البشرية التي يعيش معها من وضع عام، فيكون راويا منفردا كما يكون معه مَن يؤدي هذا الدور من الشخصيات. وفي جميع الأحوال هناك رؤية ذاتية فردية تتعلق بالغنائي من الشعر، وهناك رؤية جماعية تتعلق بالشعر الملحمي والدرامي؛ وبذلك يحدث تداول للحكي وتغير في زوايا التبئير.

وكان قد نقل عن أفلاطون أن الفخر أوفى أنموذج **(للقصيدة المنصرفة إلى السرد)**[3]. كما نقل عن أرسطو أنَّ(**الدرامي السامي يحدد المأساة. والسردي السامي يحدد الملحمة. وأما الدرامي الوضيع، فيناسب الملهاة...)**

[4]، مما يعيِّن ارتباط المأساة بالدراما السامية والملهاة بالدراما الوضيعة والملحمة بالسرد السامي، وهو في كل ذلك يتحدث عن الشعر الحامل للفعل السردي، مما ينفي –ولو بصفة– مؤقتة الزعم القاطع لأواصر التواشج بينهما، والأمر قائم على أساس الحكي الذي يقوم على أساس الصراع بين شخصيات في زمان ومكان محددين، لتصانع الأحداث المشكِّلة لبنية الملهاة أو المأساة؛ فيكون الاختلاف في الطريقة التي يعبِّر بها المتكلم عن موضوع ما بين الشعر الخالص أو النثر الخالص؛ فقد تعين السرد مكونا فيهما معا، وهو الواضح في اقتباساته وتعريفاته.

إن العلاقة بين الشعر والسرد في حال عدم تعيينها على هذا الوجه تكون محمولةً على وجه آخر مفاده أن يكون الشعر أصلا لكل أشكال الكتابة الأدبية، التي لا تعدو أن تكون أساليب أقل بلاغة وتميزا منه أي الشعر. ويكون الناتج استقلال الشعر عن النثر أو يكون الثاني شكلا من الكلام أدنى مرتبة من الأول، ويكون السرد عاملا مشتركا بينهما، ومادة لهما معا.

إن السرد –كما أتصوره– يحوي الحدث القصصي أو التاريخي على أساس المتن الحكائي، الذي يمثل صورة الحقيقة التاريخية، أو صورة الحقيقة القصصية التي ينشئها المؤلف فنا وإبداعا، أو على أساس المبنى الحكائي الذي يمثل صورة تلك الحقيقة المتصرَّف فيها. وعليه؛ فهو فعل القص سواء أتعلق بالشعر أم تعلق بغيره. وفيه – السرد– يقوم الشاعر بدور الراوي الذي يمثل فيه **(موضوع التلفظ الوحيد، المحتكر للخطاب، دون أن يتخلى عنه لفائدة أي شخصية أخرى)**[5]، وهو ما يراه تعريفا أوليا للنمط السردي الصرف[6]. والحق أن الراوي ليس موضوع التلفظ مطلقا، وإنما قد يكون كذلك، كما قد يكون مرسلا يمرِّر رسالةً ما لغيره من المتلقين المعيَّنين أو

الافتراضيين، قد يساعده في تبليغها بعض شخصيات القصة. فكأن الراوي/السارد (الشاعر في هذا المقام) يسرد ما خصَّه أو يسرد ما خصَّ غيره في بناء قصصي متكامل العناصر، وهو ما يؤدي صفة الإخبار، ويصنع موضوع السرد من خلال الحدث الدرامي؛ ولذلك يؤكد جيرار جنيت أنَّ **(المادة الأساسية لأنواع الشعر الأخرى هي الأحداث)** [7]، بوصفها أساس الفعل السردي، رابطا بينها –بوصفها مكونا من مكونات الإخبار القصصي– وبين القالب الشعري الذي يحملها، وهو ما يعزز الرؤية المقدَّمة في هذا المقام. وفي قوله: (أنواع الشعر الأخرى) رصد لكل ما سبق ذكره في هذا المطلب.

وفي التجربة العربية جرى محمد مفتاح على تأكيد فكرة السرد في الشعر؛ ذلك أن**(كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات)** [8]، وربط هذه الفكرة بعوامل غريماس[9] نظرا لدورها المهم في تشكيل بنية النص الشعري.

إن الملاحظ في أعماله الإجرائية ربط السرد بالبنية اللغوية دون الاهتمام به بوصفه بنية قائمة بذاتها؛ ولذلك يجدها القارئ عنده تتخلل علاقات غريماس الثلاث: علاقة التواصل (relation de communication) وعلاقة الرغبة (relation de désir) ، وعلاقة الصراع (relation de lutte).

ونحا هذه الوجهة أيضا عبد الملك مرتاض مركزا على المماثل والقرينة، فجعل من **(أذكر)** مماثلا لزمن الذاكرة، التي تأججت بمواقف سردية تروي قصة حب[10]. وهو بذاك التفصيل والبيان والتعليل وصل إلى قناعة قاضية ببقاء **(الكلام جاريا في سياق سردي خالص)**[11]، على أنه لم يجعل له

مستوى تحليليا كما فعل مع غيره من المستويات الأخرى المثبة في كتابه(مستويات التحليل السيميائي للخطاب الشعري).

وتتبعت بشرى البستاني البنية السردية في شعر نازك الملائكة من خلال أربعة دواوين[12]. وأقرت بأن **(حضور العناصر الحكائية ليس جديدا على الشعر)**[13]، في إشارة لوجودها فيه من زمن ليس بالقريب على أقل تقدير. لقد ركزت الباحثة على ثنائية الاتصال والانفصال[14] لرصد الصور السردية والصور الوصفية في قصيدة **(مرّ القطار)**، وهي الثنائية التي تبني علاقة الرغبة وتطور الفعل السردي باتصال الذات بموضوعها وانفصالها عنه، وما رافق ذلك من عوامل مساعدة ومعارضة لترتسم معالم الصراع في النص، وهو الشعري والسردي معا في بناء قصته، وتقديم تفاصيلها.

وقبل هؤلاء جميعا وبشيء من عدم التدقيق عالج كمال أبو ديب مسألة السرد في كتابه الرؤى المقنعة، ورأى من خلال تحليله أن القصيدة الجاهلية تحمل زمنين أحدهما للفعل والآخر للسرد.

إن زمن الفعل عنده يوازي زمن الحكي والتجربة أو المتن الحكائي، لقيام زمن السرد مقام المبنى الحكائي[15]. ويؤكد على فكرة زمن السرد في مواضع متعددة [16] كما أشار في مواضع أخرى إلى المكان، وهو –على الأقل في نظري– قد نشر موضوع السرد في القصيدة الجاهلية على امتداد كتابه إلا أنه لم يجمع عناصره في بنية واحدة على الرغم من أن هدفه الأول تطوير منهج بنيوي لدراسة النص الشعري الجاهلي.

يلحظ عليه وهو يقرأ قصيدة عنترة [17] وكان قد عنونها : (شرخ البطولة الجريح) أنه يسردها أحداثا وشخوصا، وصراعا وتوترا في ظرف

زمكاني خاص، متطرقا إلى بنية التضاد التي حرَّكت الانفعال عنده وأنتجت القصيدة برمتها.

هذه تجارب نقدية غربية وعربية سلطت جهودها على البنية السردية وما بدا منها مشكلا للخطاب الشعري حتى صار الأمر خاصيةً مميِّزة، تصنع ثلاثة محاور للبحث: الشعر من حيث هو أسلوب تعبيري، والسرد من حيث هو محتوى قصة مكتملة العناصر، والحقيقة بوصفها واقعا معيشا.

4- طبيعة البنية السردية:

إن الحديث عن نظرية السرد يصرف النظر إلى الوحدات الشكلية **والوحدات النفسية** وكلها في مدار القص، كما يصرفه إلى دائرة التقنيات السردية التي تصنع الاختلاف بين فعل السرد من بنية إلى بنية أخرى.

1.4- دائرة الحكي (القصة):

تتمثل **الوحدات الشكلية**[18]، في **الزمان والمكان**[19] و**الشخصيات**[20] (Personnages) و**الحدث**[21] **الدرامي** (Déroulement des évènements) **والتصفية النهائية**[22] (Fin) وأخيرا **الموضوع** (objet)، ليتكامل البناء الفني القصصي داخل النص الشعري مشكلا بنيةً.

وتتمثل **الوحدات النفسية**[23] في **الصدفة** و**المفاجأة وفي التشويق العاطفي**[24] لتبدي البنية جملةً من **الانفعالات الوجدانية**(Emotions) [25] والتفاعلات الحسية سواء أكانت **حسا مأساويا** أم كانت **حسا سحريا**، لينتج تناوب الحس جمعا بينهما **الحس الدرامي**[26]. ومن ذلك تتعيَّن المسارات ذات الوقع النفسي المؤثر في الشخصيات عموما، وفي أماكنها وأزمنتها.

تتشكل بالضرورة مع هذه المركبات الأساسية للبنية السردية ثنائية الانحسار والاتساع، وهي ثنائية قائمة على الشعور الزمني بفعل طبيعة

الانفعالات الوجدانية؛ فكلما كان الموقف سحريا كان الاتساع والرضى والنشوة، وكلما كان الموقف مأساويا كان الانحسار والضيق والانسداد. والأمر معقود على التداول أو على التحول داخل الحس الدرامي الذي يصنع الحدث والصراع والتطور اتصالا وانفصالا للموضوع عن الشخصية الرئيسة(ذات الحالة).

إن الأصل في كل ذلك جودة التحفيز[27] (motivation) من حيث التأليف والواقعية والجمال، والاسترجاع والاستباق، وزمن الحكي وزمن التجربة بما يوافق المبنى الحكائي والمتن الحكائي.

نعني بجودة التأليف(motivation compositionnelle) السلامة من كل زائد؛ فلا أثر له في السرد ولا في تطوره، فيغيب الاعتباط، ويتم الاقتصار على ما يجمع العناصر في تآلف وتوافق يضفي عليها تناغما جماليا، رغم وقعه المؤلم أو المفرح على الشخصيات، وحتى على نفسية القارئ، ليتحقق بذلك الشق **الجمالي**(motivation esthétique). ويبقى التحفيز الواقعي (motivation réèlle) قائما على إحداث البنية السردية في ذات المتلقي إمكانية الحدوث والوقوع فعلا.

إن البنية الكلية تخضع لتعاقب وتعايش وتناسق أو تعارض الحوافز (motifs) في مجالات سردية تتعلق بها، لتصير مواضيع مكتملة الأركان في أحداث البنية السردية.

2.4- دائرة تقنيات السرد:

تتمثل التقنيات[28] السردية في الآتي:

أ- زاوية التبئير [29] (focalisation):

وغاية تعيين زاوية التبئير الوقوف على علاقة الحكي بالرؤية الشخصية والموقف من الآخرين؛ إذ يتعيّن في التبئير علاقة السارد

بالشخصيات، وعلى قدر المعرفة بينه وبينها تتحدّد **الرؤى التبئيرية الثلاث** أو ما يصطلح عليه **بوجهة النظر**(Point de vue) ؛ فإذا تساوت المعرفة بينه وبين إحداها كانت "**الرؤية مع**" (Vision avec)، فإذا علم السارد ما خفي عن الشخصيات كانت "**الرؤية من الخلف**" (Vision par derriere)، فإذا فاقت معرفة السارد معرفة الشخصية كانت "**الرؤية من الخارج**" (Vision de déhors)، وهو في كلّ ذلك داخل نطاق الحكي، لأنّ احتمال كونه خارج نطاق الحكي ليكون مجرد شاهد وارد أيضا، وإنما يختار **صيغة** سردية إنشاءً أو إخبارا أو وصفا تتلاءم مع باقي الاختيارات البنائية للحكاية.

ب- صيغة الحكي(style) [30]:

تقتضي طبيعة السرد صيغة الإخبار؛ لأنها في مقام تبليغ السامع أحداث القصة، و/أو الوصف لارتباط الظاهرة بما يجب وصفه من مكونات الفعل السردي وصفا عينيا من مكان وزمان وشخصيات وسلوكات وأفعال ومواقف ووضعيات نفسية واجتماعية، أو يعرضها بالوصف ويترك للقارئ الحكم عليها ليعقلن السلوكات في المواقف المختلفة دون الحمل على سوئها أو جودتها حملا مباشرا.

ج- النموذج العاملي:علاقات وعوامل وبرنامج سردي:

اختزل غريماس الموضوع في العلاقات الثلاث[31] (relations) وما تعلَّق بها من عوامل(actants)، لتحوي علاقة التواصل المرسل والمرسل إليه، وتحوي علاقة الصراع المعارض والمساعد، ويبقى في علاقة الرغبة الاتصال والانفصال للموضوع بالذات أو عنها. ومن كل ذلك يتأسس البرنامج السردي[32] (Programme Narratif) وصيغته:

ب/س=إنجاز محول.ذات الإنجاز

.ذات الحالة n الموضوع ← ذات الحالة u الموضوع.

اتصال التحول انفصال

يقوم التطور السردي على الحدث(إنجاز محوّل) والمساعد (ذات الإنجاز)، فالرغبة وارتباط الحالة بالموضوع ذي القيمة بعد تحول تأسس على الانفصال بينهما، وكان المساعد عليه هو المعارض في حال الاتصال. إن الهدف هو تعقب الاتصال والانفصال داخل علاقة الرغبة، وتعيين عناصر البرنامج في كل حالة مكانا وزمانا وبالتحديد.

لا تتحقق علاقة الرغبة من دون علاقة الصراع وثنائية المساعد (adjuvant) والمعارض(opposant). فإذا كان الإنجاز المحوّل حدثا سرديا؛ فإن ذات الإنجاز تكون مساعدا أو معارضا لرغبة الحدوث، اتصالا بين ذات الحالة (الشخصية الرئيسة) والموضوع ذي القيمة، أو انفصالا بينهما، لتصنع عوامل غريماس والبرنامج السردي مجمل الفعل السردي من حيث هو قصة، وما زاد يصنع الرؤية التي من خلالها يرى الراوي الموضوع، كما يصنع علاقة الحكي به.

يفترض أن يتوفر في قصيدة لبيد كل هذه العناصر السردية بما يؤيد قيام الشعر العربي القديم على فعل السرد، ولكن لا بد من وقفة منهجية:

1. حضور المكان والزمان والحدث والصراع مع غياب الشخصيات البشرية في قصص الحيوان، على عكس الغربيين؛ فإن الشخصيات تعنى بالنصيب الأوفر من الاهتمام. والحق أن الشاعر الجاهلي يبدأ بالإنسان وما خصه من مكان وزمان قبل أن يتحوَّل إلى الحيوان ممثلا في الوحشي منه بقرةً وثورًا، حمارًا وأتانا. ثم يسبغ على أفعالها وسلوكاتها من القيم والأخلاق ما يجعلها تمثيلا لصورة أكبر

من الحيوان نفسه، لا يتوقف مدها إلا مع الإنسان. فقد يكون الحيوان رمزا شعريا، يعود بعد الإسقاط على الإنسان في صورة الشاعر نفسه، أو في صورة المرأة/ الحبيبة، أو في صورة الجماعة البشرية وما تفرضه من التزام يعصف بكل قاعدة للحياة، وتتبدى معالم البيئة العربية فيما تفرضه من جملة الصفات الحيوانية المرافقة للحيوان، والتي لا تصلح في الحقيقة إلا للإنسان، كما سيأتي مع قصة الحمار الوحشي، وبذلك يكون قصص الحيوان في الشعر العربي القديم متعلقا بالإنسان وبيئته، وما تطرحه من قضايا ومشكلات تعالج فيه ولكن بخلفية التمثيل والتشبيه بالحيوان.

2. قد تتأسس رؤية التمثيل والتشبيه بالحيوان عند الشاعر الجاهلي على **مسألة المحكي والمسكوت عنه**، ومفادها أن يتوفر عند الإنسان ما توفر عند الحيوان مشكِّلا رؤيةً ممكنةً أو محتملةً وهو المحكي؛ ليكون المسكوت عنه صورة الإنسان من نواحي عدة:

أ- على الاحتمال وكونه-أي الإنسان- قادرا أن يحقق ما حققه الحيوان أو ما تحقق عنده وهو شكل استشرافي.

ب- انصراف الإنسان إلى معركة البقاء، فترك البحث عن العالم الممكن وهو يعلم أنه الأفضل، فيقدمه في شكل مثال/قصة البطل فيه حيوان.

ج- إذا كان الحيوان له هذه الرؤية، فلِمَ لا يكون للإنسان على الأقل ما يماثلها، وبذلك يتخلص من زمن المعاناة والقلق والتوتر، ويدخل زمن الاستقرار والراحة والأمن.

د- تقريب الصورة للإنسان من خلال التمثيل والتشبيه بالحيوان، وهذا فعل سائد ومعروف في الشعر الجاهلي.

3. طبيعة الحيوان في التراث:

أ- لقد سمى الله تعالى مجموعة من السور في القرآن الكريم باسم الحيوان؛ فكانت سورة البقرة وسورة الأنعام وسورة النحل وسورة النمل وسورة العنكبوت. وهي تسميات ارتبطت بحوادث تاريخية في أزمنة النبوة المختلفة، ولا يجد العالم ولا الجاهل في ذلك ضيرا ولا عيبا.

ب- ضرب الله ببعضها الأمثال للناس، فربط فهم التمثيل بالعقل والعلم والحق والإيمان، كما ربط جهله بالكفر والجهل؛ فقال في محكم تنزيله:﴿إِنَّ اللَّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُواْ فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُواْ فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلاً يُضِلُّ بِهِ كَثِيراً وَيَهْدِي بِهِ كَثِيراً وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلاَّ الْفَاسِقِينَ﴾ [البقرة/الآية26]. وقال أيضا: ﴿ مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاء كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ [العنكبوت/الآية41] . وقال:﴿ أَلَمْ يَرَوْاْ إِلَى الطَّيْرِ مُسَخَّرَاتٍ فِي جَوِّ السَّمَاء مَا يُمْسِكُهُنَّ إِلاَّ اللّهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ [النحل/الآية79]. فكان التمثيل آيةً وبيانا وتفصيلا معرفيا.

ج- وقد سبق مثل هذا التمثيل كما دلَّ على ذلك القرآن في قصة قابيل وهابيل: ﴿فَبَعَثَ اللّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ [المائدة/31].

د- وجاء التمثيل بالحيوان في الحديث الشريف كما في قوله -عليه السلام-: ((الرُّؤيَا عَلَى رِجلِ طَائِرٍ مَا لَمْ تُعَبَّر، فَإِذَا عُبِّرَت، وَقَعَت))، وإنما أراد بذلك أن هذا الكلام يخرج مخرج كلام العرب...[الطويل]:

كَأَنَّ فُؤَادِي بَينَ أَظفَارِ طَائِرٍ مِنَ الخَوفِ فِي جَوِّ السَّمَاءِ مُحَلِّقِ

كَـــأَنَّ قُـــلُوبَ أَدِلاَّئِـــــهَا مُعَـــلَّقَـــةٌ بِقُـــرُونِ الظِّـــــبَاءِ

(يريد أن لا تستقر ولا تطمئن، فكأنما على قرني ظبي...أي تجول في الهواء حتى تعبر... ولا أراد أن كل رؤيا تعبر وتتأول لأنَّ أكثرها أضغاث أحلام)[33]. وهو ما تعيَّن عند ابن قتيبة، ووافقه عليه الجزري بقوله: **(أي لا يستقر تأويلها حتى تُعبَّر. يريد إنها سريعة السقوط إذا عبرت، كما أن الطير لا يستقر في أكثر أحواله، فكيف يكون ما على رجله؟)** [34].

وغاية الأمر فيما تبيَّن لي أن الحديث مصروف إلى لغة العرب التي نزل بها القرآن بنص التنزيل: ﴿ إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾ [يوسف/02]، وقوله: ﴿وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾[النور/35]، ومن ذلك مثال الحيوان كما سلف؛ ذلك أن مِن عاداتهم أن يتخاطبوا فيما بينهم بمثل هذا الخطاب للإقناع وإقامة الحجة. على هذا لا يستبعد أن يكون القصص في شعر العرب القدامى من باب التمثيل الذي طرقناه، خاصة وأن العادة عندهم شيوعه وكثرته وارتباط حياتهم به، وعلى ذلك تقوم فرضية البنية السردية.

ثانيا: الفعل الإجرائي:

إعادة تشكيل القصة: الإنسان وطبيعة اللقاء والفراق في المقدمة:

النص كله قصة مركبة تربطها علاقات تواشج رغم طابع التفرد والتنوع الذي تبدو عليه؛ ففي المقدمة انصراف كلي للإنسان والمكان والزمان وقلق الفراق، وفي الرحلة حكاية يرويها الشاعر/السارد بكل مكوناتها.

كانت الحياة عامرة بالحركة لوجود الماء والخصب بوصفها أساسيات الحياة، وكان الإنسان ينعم بالاستقرار وشيء من الأمن، حتى استحسن المحل

والمقام، فنشأت بينه وبين المكان ألفة وارتباط، حتى اعتقد أن لا يفارقه، ولا يفارق معه الأحبة مِمَن أَلِفَ رِفقتهم وهواهم. يمثل هذا الوضع زمن الحياة والزهو بها وقد ارتبط بالطبيعة بوصفها المكان الذي يحوي الإنسان بكل مكوناته. إلا أن الأمر حين يؤول إلى تحول الطبيعة نحو النضوب والاضمحلال، يتحول الزمن إلى الحسرة والقلق بعد أن كان زمنا للألفة والدعة.

إن الموضوع في حقيقته يجمع بين الطبيعة والإنسان بفعل تحوُّل الحال والوضع؛ ففي زمن مضى جرى على الطبيعة(المكان) قانون التحول، فبعد أن كانت منبعا للحياة صارت مقرا للقفر، وتحول إحساس الإنسان فيها من الألفة إلى التحسر. وهذه هي الحقيقة الحادثة في زمن مضى. وأما الحقيقة المراد حدوثها على الأمل والرجاء في المستقبل، فهي أن يأتي التحوُّل بمقومات الماضي لتعود للمكان (الطبيعة) حيويته المفتقدة، ويعود الإنسان إلى زمن الألفة ويفارق مسببات القلق واليأس.

إن الطرح هنا يفرض صراعا بين زمنين يتعلق بهما المكان/الطبيعة وشعور الإنسان وإحساسه، بما ينمي الرغبة في الحياة. كما يطرح حقيقة العلاقة بين الإنسان والمكان/الطبيعة في كل زمن طبيعي وما يترتب عنه من زمن شعوري. فإن كان التحول بالنسبة للطبيعة تحولا يتناوب فيه الزمن الطبيعي والزمن الشعوري، فإن التحول بالنسبة للإنسان يبقى دائما حسيا وشعوريا. وعليه يكون الوضع حسب العلاقات الزمنية التي تبني النص الشعري هنا كما يأتي:

أ/زمن الخصب والنماء	تحوّل	زمن العفاء والخراب	تحوّل	زمن الخصب والنماء (من جديد)	طبيعة
ب/زمن (اللقاء) الألفة والانشراح	تحوّل	زمن(الفراق) الحسرة والقلق	تحوّل	زمن الألفة والانشراح (-)	إنسان
(زمن شعوري وحسي)		(زمن شعوري وحسي) (الماضي)		(زمن شعوري وحسي) (المستقبل)	إنسان

إن الزمن الماضي زمن مرغوب فيه وتُرجَى عودته إذا كان مكتمِلا بالإنسان والمكان، والزمن الحاضر زمن فيه أمل قد تحصل فيه عودة الإنسان كما عادت الحياة ممثلةً في الطبيعة. وإنما المرغوب عنه من الزمن وما لا يُرجَى بقاؤه ولا ديمومته ولا كينونته هو الماضي في حال الفراق وافتقاد المكان علل العيش فيه. وقد بدا الزمن الماضي والزمن الحاضر معلنين على عكس زمن الاستقبال الذي بدا غير معلن. وحاله على خط الزمن الطبيعي كالآتي:

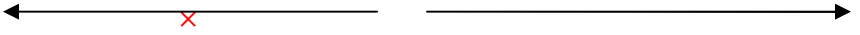
خط الزمن الطبيعي:

زمن المغادرة (الإنسان) زمن الخراب والعفاء (الطبيعة) زمن الخصب والنماء (مع غياب الإنسان) زمن الخصب والنماء (بوجود الإنسان)

[الماضي].....[الحاضر].....[الاستقبال]

حـــــــــقيقـــــــــة.....أمـــــــــل

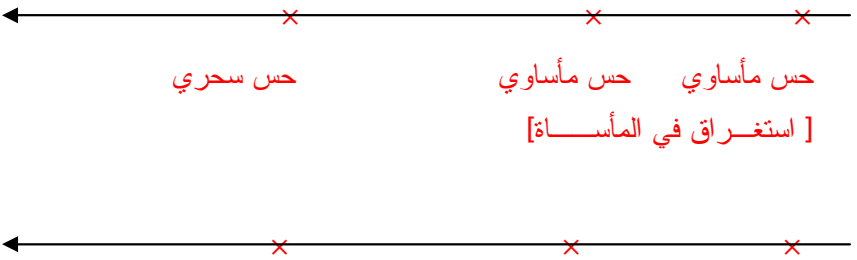
خط الحكي:



[من الحاضر إلى الماضي بالاسترجاع/حقيقة محكية]..[من الحاضر إلى الاستقبال/أمل مسكوت عنه]

يقع الحكي بالعودة إلى الخلف مشكلا خطا معاكسا لخط الزمن الطبيعي ساردا الحقيقة التي يتوقف عندها مصير الإنسان ليرتبط –أي الزمن في كل تحولاته– بالانفعال الوجداني انحسارا واتساعا كما يأتي:

الزمن النفسي والانفعالات الوجدانية:



يصنع الحس الدرامي حسا سحريا على الحقيقة يرجو أن يستمر في المستقبل على الأمل، لكنه يتحول إلى حس مأساوي مضاعف في الماضي. إن الصورة المتفردة أن يبدأ الشاعر السارد من الحاضر ليغوص في الماضي ويجعل من الحال فيه وضعا يريد له أن لا يعود.

وإنما تثار كل هذه العواطف والانفعالات الوجدانية بعد لقاء يبدو عفويا بالمكان الذي يحيل مباشرة على الحبيب وكأن الأمر وقع صدفة، أو

وقع موقع حال مَن يجوب الأرض بحثا عن هدف حتى يجد نفسه في موضع يقلب كيانه ويصرفه إلى كل ذكرياته ومآسيه. بل يتبادر إلى الذهن أن يكون الإنسان في غفلة من وعيه حتى ينتبه على مثير فجأة فيستجيب كما علمنا سلفا. وهي المفاجأة التي يبدو أنها منتظرة بفعل الترقب الذي يرافقها؛ فما غادر الديار يجوب الأرض إلا لأنه افتقد المكان والإنسان وعزا عليه معا، وفي أحدهما بعض السلوان عن الآخر، وفي المكان لثباته حظوة على الإنسان، ذلك أنه يلاقيه، وبه وفيه يذكر عهدا مضى لا يريد له أن ينقضي أو ينتهي أو يزول. وهو ما يبذل فيه الشاعر جهده إخبارا ووصفا بمعرفة كلية كما سيتوضح مع الصيغ السردية وزاوية التبئير.

أ- الصيغ السردية وزاوية التبئير:

يحكي الشاعر هذه الصورة برؤية خلفية وعودة إلى الخلف؛ ذلك أن الزمن ماض والحدث ماض والأمر لا يخص من الشخصيات غيره. وإنما وقف على المكان بعد زمن من هجرانه، لفقدانه مقومات الحياة، وإذا بها تعود إليه ماءً وخصبا ونماءً، فتعمره الحيوانات... وتتشابك هذه الصورة مع الصورة السالفة، وبينهما تكامل وانسجام لحدوثهما في زمن مضى. وحاضرها زمن عودة الحياة إلى المكان المهجور بعد عودة الخصب... ولكن غاب الإنسان (الحبيب) ولم يَعُد.

يكون الوضع (المتن الحكائي)(Fable) قد حدث كالآتي:

1. الحال الأولى: زمن للنماء والخصب يستأنس الإنسان فيه بالمكان، ويعيش فيه لتوفر مقومات الحياة وهو مسكوت عنه.
2. الحال الثانية: حلول الجدب والعفاء بالمكان فيغادره الإنسان إلى غيره؛ إذ لم يعد العيش صالحا فيه. وهو منطوق به في أول النص

الشعري.

3. الحال الثالثة: عودة الخصب والنماء إلى نفس المكان؛ فتعود إليه الحياة ممثلةً في الحيوان، وهو ما يكتشفه الشاعر عائدا يبحث عن مكان له فيه ألفة وماض يريد أن يعود.

4. الحال الرابعة: العودة إلى وضع الجدب والعفاء ومغادرة الإنسان للمكان، وفيها لا يذكر حيوانا ولا يلتفت إليه؛ لأن مدار الحديث عمَن غاب ولم يعد، فجعل آخر الحديث عن الإنسان ليكون أوله مفهوما بالضرورة أنه مصروف إليه دون غيره، وما بين ذلك تناوب للخصب والجدب بذهاب الحياة وعودتها إلى مكان آنسه الإنسان ثم تركه إلى غير رجعة، وإنما عاد الشاعر على أمل أن تعود الحياة إلى المكان كما كان سابقا فيلاقي مَن أحب؛ فعاد الشاعر وعادت الحياة ولم يعد الإنسان الطرف الآخر في معادلة التوازن. فالقصة واحدة تبدأ بالوقوف على المكان وقد عَمِر، فعاد إلى الخلف ليذكر عهدَ الجدب ومغادرة الإنسان له، ثم عهد الخصب من جديد. ويكون مدار الاستغراب أن عادت الحياة في جميع صورها إلا صورة الإنسان التي تبقى تعادل صورة الفناء، فمَن فُقِد يُفقدُ إلى الأبد. وهذه صورة ممكنة ومحتملة تتماشى مع طبيعة النص، ومعها تنتفي صورة العفاء والخراب فالخصب والنماء ثم المغادرة لأنها صورة لا تستقيم، بالرغم من ورودها هكذا في النص، وعلى كل حال فإن المبنى لم يأت كما حدث المتن.

5. يُحتمل أن يكون المبنى الحكائي(Sujet) قد اتخذ صورة الخصب والنماء من دون الإنسان، فلما وقف عليها الشاعر السارد رجع إلى

حال الخراب والعفاء الذي سبب مغادرة الإنسان للمكان في الماضي. وتبدو هذه الصورة أكثر واقعية ومعقولية؛ وبذلك يمكن تعليل وضع القصيدة وترتيب ما ورد فيها من وصف وإخبار:

6. فكانت بدايتها مع قوله [لبيد][35]:

عفــت الديار محلها فمقامها بمنى تأبذ غولها فرجامــها
فمدافع الريان عري رسمــها خلقا كما ضمن الوحي سلامها
دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها

وتواصلت[36]:

من كــل ســارية وغــاد مدجن وعشيــة متجــاوب إرزامها
رزقت مرابيع النجــوم وصابهــا ودق الرواعد جودها فرهامها
فعلا فــروع الأيهقان وأطفلــت بالجلهتين ظباؤهــا ونعامــها
وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجــد متونــها أقلامــها
أو رجع واشمــة أسف نؤورهــا كففنا تعرض فوقهن وشامــها
فوقفــت أسألهــا وكيف سؤالنا صمَّــا خوالد ما يبين كلامــها

إلى قوله[37]:

عريت وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نؤيها وثمامها

7. وتتعين الحقيقة أيضا بجزء الرحلة عند الإنسان وهو ما قدم له بآخر بيت في المقدمة، بنفس التقنية وصفا وإخبارا واسترجاعا في صورة سمعية بصرية تتلاشى رويدا رويدا لتذوب مع مظاهر الطبيعة وشساعة الصحراء. وهو محمول قوله[38]:

شاقتك ظعن الحي يوم تحملوا فتكنسوا قطنا تصر خيامها
من كل محفوف يظل عصيه زوج عليه كلَّة وقرامها

زجلا كأن نعاج توضح فوقها وظباء وجرة عطفا أرآمها
حُفزت وزايلها السراب كأنها أجزاع بيشة أثلها ورضامها

8. لقد خالف المبنى المتن الحكائي، لوقوع حركة الحكي مخالفة لحركة الزمن الواقعة فيه، وبذلك يكون زمن التجربة مخالفا لزمن الحكي، حتى بدا النص على غير الترتيب المنطقي السليم. غير أنه يستقيم إذا تم عدُّ المتن حياةً فخرابا فرحيلا، وتمَّ عدُّ المبنى خصبا ونماءً من دون الإنسان في حاضر الإخبار، ثم خرابا وفناءً فمغادرةً قبل الخصب وفي ماضي الحكي.

9. قام الفعل الشعري على الوصف والإخبار تقديما وتأخيرا وذكرا للعناصر السردية الفاعلة في النص؛ فتعينت ثلاث صور؛ صورة العفاء والخراب، فصورة الخصب والنماء، فصورة المغادرة وهي الصور المذكورة سابقا بالممكن والمحتمل. إن القصة بهذا الشكل ممكنة الوقوع وغالبا ما تحدث بمثل هذا الشكل، وتجري على ثلاثة مشاهد؛ مشهد العفاء من دون ذكر الإنسان، ومشهد الخصب وعودة الحياة في الطبيعة الحية (الحيوان) والصامتة (نبات وماء)، ومشهد مغادرة الإنسان للمكان. فيبدو هذا الوضع المعلَّل بمقومات الحياة وجودا وانعداما هو أساس عمارة المكان وهجرانه، ولكن ينبغي ترتيبه ترتيبا منطقيا تتسلل معه الأحداث.

10. تبدو الصورة الكلية وقفات متقطعة تملؤها الحسرة والألم والتوجع، في أزمنة القلق والتوتر واليأس التي كان يعيشها الإنسان الجاهلي.

11. يلحظ أن الشاعر السارد قد أخر حديث الإنسان وغيابه ليكون هدفا في حد ذاته، ومنه ينطلق إلى التمثيل المشار إليه سابقا مع الحمار

والبقرة الوحشية، وهي تقنية تعلل سبب الرحلة وغياب الإنسان ومغادرته المكان.

12. بدا الشاعر السارد يعرف كل شيء، ويحكي الحوادث بكثير من الثقة والترتيب المنطقي، فعرّج على المكان وتطرق للزمان وأخّر حديث الإنسان، وثناه بالتمثيل بالحيوان، **برؤية ذاتية من الخارج** على اعتبار الشخصيات بما فيها شخصية الشاعر المحب لا الشاعر السارد. وإنما يمكن عدّ التبئير بـــ: "الرؤية من الخلف" أو بـــ: "الرؤية مع" في حال عدّ تعادل المعرفة أو عدم تعادلها بين السارد/ الشاعر وبين الشاعر/ الشخصية. وهنا تجب الإشارة إلى أن الشاعر/الشخصية في زمن التجربة لم يمتلك مفاتيح المعرفة التي يمتلكها الشاعر/السارد في زمن الحكي؛ ولذلك تمَّ تقديم الرؤية من الخارج لمناسبتها الحال. ولعل في قوله: (شاقتك ظعن الحي) دليلا على ذلك؛ فقد بدا الشاعر/السارد منفصلا عن الشاعر/المحب، فتوجه الأول منهما للثاني بالخطاب(شاقتك).

13. حملت هذه الرؤية وجهة نظر فيها من ملامح الوجودية، ومن ملامح الرومانسية ما فيها، وسيأتي تفصيلها مع الحوافز وطبيعة الموضوع داخل علاقات وعوامل النموذج العاملي.

ب- النموذج العاملي: علاقات وعوامل وبرنامج سردي:

1- العلاقات والعوامل:

1.1- علاقة التواصل:

المرسل: الشاعر السارد

المرسل إليه: الشاعر المحب أو الشاعر الشخصية؛ فهي الشكوى والاستغاثة

للذات وللحبيب وللإنسان وللقبيلة وللرفيق، أو هي الصرخة التي تنوب عن الفشل واليأس.

إن الخطاب موجه لمُفترَض بعدم التعيين في شكل سردي حزين.

2.1- علاقة الرغبة:

تتلخص علاقة الرغبة في محورين؛ وأولهما على الحقيقة وفيه عفاء سبَّب المغادرة والفراق، ثم عودة للحياة دون الإنسان. وأما الثاني فعلى الأمل والرجاء، وفيه عودة للحياة كما هي في زمن الحكي ولكن مع الإنسان وهو شرط الوجود المُراد والمأمول. وحقيقة التشكيل الشعري:

اتصـــــال-----انفصال(الإنسان/الإنسان) بفعل فراق (الإنسان/المكان)

كان الاتصال بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والمكان زمن الخصب، فلما حلَّ زمن القحط والجدب تحوَّل الوضع إلى الانفصال؛ فتأجج صراع الإنسان مع الطبيعة والوجود. وتحصل **الرغبة** باتصال جديد للإنسان بالمكان بنفس المقومات، ومن ثمة يحصل زمن الاتساع بدل زمن الانحسار النفسي.

إن في العودة إلى المكان بحثا للشاعر على أمل اللقاء، وهي رغبة ملحة وعارمة غايتها لقاء الإنسان/الحبيب، فهو الموعد المضروب والهوى الفياض والأمل القائم، بعلة الاستقرار في مكان ثابت يشمل أساسيات الحياة ويعمُّه الأمن. ذلك هو الهدف السامي الذي يُرجى تحقيقه.

وعلى هذا؛ يكون **الموضوع** رومانسيا يحمل حبا وفراقا ولوعةً/ وألما وأملا. كما يكون وجوديا يحمل اغترابا وعدم انسجام مع الحياة وكيفية فهم نواميسها، فيحمل يأسا وقلقا وتوترا وتساؤلا لا إجابة له، فلا الحقيقة مرغوب

فيها ولاهي قابلة للزوال، هو الظلم الذي لا ينسب إلا للحياة وللزمن، والبغي والجور وسوء الجوار واللاأمن.

3.1- علاقة الصراع:

يبدأ الصراع بين الإنسان والطبيعة وهي التي تشكل مساعدا على المغادرة، ثم يتحول إلى صراع الإنسان مع الإنسان بالحث على الصبر وعدم إعطاء السلطة للطبيعة للتفريق بينهما (الإنسان والإنسان).

والطبيعة في صورتها الكلية هي المكان في صورته العينية ؛ فإذا توفرت فيه عوامل الحياة وأساسياتها كان الزمن زمن الخصب والنماء، وإذا انعدمت كان الزمن زمن العفاء والخراب. على هذا تصبح أساسيات الحياة مساعدا على اللقاء والتقارب ومعارضا للفراق والتباعد في الزمن الأول. كما تكون مساعدا على الفراق والتباعد ومعارضا للقاء والتقارب في الزمن الثاني. وإنما يتوقف الأمر على الاستقرار في المكان أو مغادرته. وفي الاستقرار حياة ونشوة ورضى، وفي المغادرة فناء وقلق وتوتر؛ ذلك أن اتصال الإنسان بالإنسان هو اجتماع الذات بالموضوع ذي القيمة. وهو الوضع الذي لا يتعدى ثلاث مراحل : اتصال وانفصال على الحقيقة، اتصال على الحقيقة من دون وجود الإنسان، ثم اتصال على الأمل لا انفصال بعده.

2- البرنامج السردي:

في صورة الحكاية كما وقعت:

- مرحلة الاعتدال:

خصب ونماء(طبيعة). لقاء(مكان). الشاعر...الإنسان اتصال على الحقيقة في الماضي في مكان ما.

- التحول1:

خراب وعفاء(الطبيعة). فراق(مكان). الشاعر... الإنسان. انفصال على الحقيقة ومغادرة للمكان.

- التحول2:

خصب ونماء(طبيعة). لقاء. الشاعر والمكان

اتصال على الحقيقة في الحاضر

بين الشاعر والمكان فقط.

- التحول 3: الرجاء والأمل

خصب ونماء(طبيعة). لقاء(مكان). الشاعر...الإنسان

اتصال في المستقبل رجاءً وأملاً.

في صورة الحكاية كما أوردها الشاعر:

- التحول1:

خراب وعفاء(الطبيعة). فراق(مكان). الشاعر... الإنسان. انفصال على الحقيقة ومغادرة للمكان.

- التحول2:

خصب ونماء(طبيعة). لقاء. الشاعر والمكان

اتصال على الحقيقة في الحاضر

بين الشاعر والمكان فقط.

- التحول 3: الرجاء والأمل

خصب ونماء(طبيعة). لقاء(مكان). الشاعر...الإنسان

اتصال على الحقيقة في المستقبل.

في صورة الحكاية المتخيلة:

أ- التحول2: حقيقة

خصب ونماء(طبيعة). لقاء. الشاعر والمكان

اتصال على الحقيقة في الحاضر

بين الشاعر والمكان فقط.

ب- التحول1: حقيقة

خراب وعفاء(الطبيعة). فراق(مكان). الشاعر... الإنسان. انفصال على الحقيقة ومغادرة للمكان.

ج- التحول 3: الرجاء والأمل

خصب ونماء(طبيعة). لقاء(مكان). الشاعر...الإنسان

اتصال على الحقيقة في المستقبل.

على أن الصورة المتخيلة تبدو أكثر معقولية استغراقا في الماضي حكيا بالاسترجاع، ويبقى الاستقبال للرجاء، وعلى أمل تحققه يلجأ الشاعر إلى الإقناع من خلال التمثيل والتشبيه بقصص الحيوان كما سيأتي.

ج- التحفيز بشكل كلي:

يكمن التحفيز في البناء الكلي للنص بقصة الحمار والبقرة الوحشيين. إن مضمون النص ككل قصة تعودت البيئة العربية على مثلها، وهي مضمون الحياة العامة في العصر الجاهلي مع عرب الارتحال والتنقل. من هنا كان البحث في وسائل منعهما-الارتحال والتنقل-، وهو ما تبينه رحلة الحمار والبقرة الوحشيين. ولقد جرى التأليف على الحكي بالانتقال من الإنسان إلى الحيوان بنية الإقناع وإقامة الحجة وذلك بدءًا من التشبيه والتمثيل؛ ففي قصة الحمار الوحشي رحلة بحث عن الأمن والاستقرار حيث يبدأ الشاعر بقوله:

أو ملمع وسقت لأحقب لاحه طرد الفحول وضربها وكدامها[39]

فقد جمع بين الحمار والأتان وجملة من الصفات الإنسانية تلغي إرادة الأتان حتى يوصلها إلى برِّ الأمان في غابة كثيرة الأشجار والأعشاب وموفورة الماء، وفيها تتعين مقومات الحياة الأساسية. وفي الحال تغيير للطبيعة والمعاش من الجدب إلى الخصب بحثا عن المأوى والمأكل والمشرب، بما يدعم الاستقرار والأمن، وهو المفتقد والأمل والغاية.

وهنا يُرجع اللوم إلى نفسه فلو أنه فعل ما فعله الحمار الوحشي لما جرى له ولا لها ما جرى. وهو أيضا لا ينفي اللوم عنها حين يميل إلى البقرة الوحشية ويجعل منها معادلا ثالثا لذات القصة؛ وفي **قصة البقرة الوحشية رحلة الصراع والبقاء**

أفتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها[40]

إن التزام البقرة بالمجموعة لم يشفع لها عند فقدان وليدها، فقد عادت تبحث عنه منفردةً ففوجئت بفقدانه، ومرت عليها أوقات عصيبة أكسبتها صبرا وجلدا، جعلها تصارع من أجل البقاء، وتنتصر على الصياد وكلابه، وهو النصر الفردي الذي لا فضل للجماعة فيه.

يشكل هذا الصنيع انتفاضة فردية، تعلمت منها البقرة حقيقة الحياة السامية، فليس المعاش مع الجماعة غايةً في ذاته، إنما الغاية في العيش حيث تهوى النفس وترتاح، وأن الفراق يختلف من حال إلى حال، كما يختلف الفقدان، وفقدان شيء أهون من فقدان شيء آخر، وإن كان لا بد من الفقدان، فإن أخفَّه هو الأولى.

في القصتين معا بدءٌ بأداة العطف التي تثير في الذهن المرور من حال إلى حال على وجه التمثيل والتشبيه (أو-أفتلك أم) بما يصنع حالا من التشابه بين رحلة الإنسان ورحلتي الحمار والبقرة.

في القصتين معا عالم ممكن بإعادة الوضع إلى الإنسان بعملية إسقاط، سواء أتعلق الأمر بانتفاضة المرأة وبحثها عن تحقيق ذاتها، أم تعلق بإصرار الشاعر وثباته على رغبته، وفي الحالين معا هو التقصير الذي لا ينبغي أن يأتيه الإنسان، فيستسلم لحياة الضياع والفناء، وكان بإمكانه أن يغيِّرها.

إن التأكيد على تقصيره أو تقصيرها أو تقصيرهما معا يتحول إلى صورة لا يُراد لها أن تتكرر في حياتهما أو في حياة الناس الآخرين. وفي هذا السرد الشعري تعيين للحقيقة كما وقعت، وتعيين لها كما ينبغي لها أن تحدث، ليكون بين الوضعين تفريق بينهما على سبيل التمايز.

من هنا يبدو أن عرض الحقيقة فيه تأليف مقبول وصورة جيدة من حيث التشكيل الجمالي والتأثير في القارئ، وبخاصة عندما تعلق الأمر بطريقة العرض؛ فخالف بين المتن والمبنى، وبدا بين زمني التجربة والحكي فارق، أقل ما يمكن التعليق عليه به هو الندم على عدم التعامل الإيجابي والمثالي مع وضع كانا فيه معا سلبيين، وقد بذل جهدا باحثا عن مكان متروك وإنسان مفتقد.

خاتمـــــة:

1- يحوي الشعر بنية سردية فيها حكي وتقنيات سردية.

2- يقدم النص تقنية استخدام الزمن وفق المبنى والمتن الحكائيين بطريقة تمكن فيها الشاعر من مضمونهما معا.

3- البرنامج السردي غني بالتحولات؛ لأن المبنى الحكائي لم يحترم المتن على بساطته.

4- ترتبط الرغبة بالإنسان والمكان معا وبمقومات الحياة فيه أي المكان. ويرتبط الصراع بالزمن بكل صنوفه.

5- يكتمل التحفيز بربط الحقيقة الإنسانية بالتمثيل والتشبيه بالحيوان إبدالا وعطفا حيث تكتمل الرؤية المراد تبليغها، متبعا عادة العرب في سننها.

الهوامش والمراجع

[1] – جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، تر:عبد العزيز شبيل، مر:حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص8.

[2] – نفسه، ص 9. ويؤكد كلامه في ص15.

[3] – نفسه، ص11.

[4] – نفسه، ص16.

[5] – نفسه، 32.

[6] – نفسه، نفس الصفحة.

[7] – نفسه، ص31.

[8] – ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان/المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ت ط، ص149. وكان عبد الحليم حفني قد تحدث في شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، عن الأسلوب القصصي في ص410، وعن عناصر القصة في ص412، والقصة الشعرية ص413 وص414 منه.

[9] – ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان/الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثانية، 1990، ص97–98 و ص 117– 118–119 عملا تطبيقيا. وتحليل الخطاب الشعري، ص151– 154.

[10] – عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والترجمة،الجزائر،2001، ص150.

[11] – نفسه ، ص180.

[12]– ينظر: بشرى البستاني: قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب

العربـــي، الجزائـــر، ط1، 2002، ص112. والـــدواوين هـــي: شـــظايا ورماد/قرارة الموجة/شجرة القمر/ يغير ألوانه البحر.

[13] – السابق، ص111.

[14] – نفسه، ص113 وما بعدها.

[15]– كمال أبوديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي فـــي دراســـة الـــشعر الجاهلي، الهيئة المصرية للكتاب، 1986، ص606 وص641 وفيها تحـــدث صراحة عن زمني الحكي والتجربة.

[16]– السابق، ص607 وص608 وص609 وص 614 وص621.

[17]– نفسه، ص268 وما بعدها. وهي على التوالي: ص272 وص277 وص 278 وص 273 وص275 وصص289–290.

[18]– ينظر:جوزيف ميشال شريم: دليل الراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984 ، ص11.

[19] – السابق، نفس الصفحة. و: والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر:حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص164.و:إبراهيم السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ج.م.ع، 1998، ص 231.

[20] – جوزيف ميشال شريم: دليل الراسات الأسلوبية، ص12. – و: برنار فاليط: النّص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثّقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، 1999، ص93.

[21]– ينظر:جوزيف ميشال شريم: السابق، ص11، والنزاع كما في الصفحة 13، وفي الصفحة 15 تحت اسم العراك.

[22] – ينظر السابق، ص15.– و: J.M.Adam, textes types et prototypes, recit, description, explication et dialogue, Nathan, Paris, 4e edition, 2001,p57.

[23] – جوزيف ميشال شريم:السابق، ص11.

[24] – السابق، نفس الصفحة.

[25] – السابق، ص 19

[26] – نفسه، ص15. وعند كمال أوديب في الرؤى المقنعة، ص625 ما نصه: (هكذا يخلق النص حسا طاغيا بالاستمرارية والثبات في وجه قوى التغير والتحدي). ومفاده أن يصنع النص شعورا بالانتفاضة والنصر والرد بما ينمي حركة الرفض لوضع ما، وهو هنا في معرض حديثه عن مطولة عمرو بن كلثوم.

[27]– ينظر: بوريس أوزبنسكي: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص79. مبحث: شعرية التأليف. و: Michel Aucouturier, -Le formalisme Russe, presses Universitaires de France, Paris, France, p21.

[28]– ينظر: جوزيف ميشال شريم:السابق، ص16.– و: Michel- Aucouturier:, op.cit ; p30.

[29]– لفظ التبئير عند جيرار جينيت (Gerard Genette) في كتابه وجوه (Figures III) .édition de Seuil, Paris, 1972, p206.

وينظر أيضا: وتودوروف (T.Todorov) في مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 58–59 . ويمنى العيد: تقنيات

السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنـــان، ط1 ،1990، ص95. و جوزيف ميشال شريم:السابق، ص17. وبرنار فـــاليط: السابق، ص102.

[30] – ينظر: يمنى العيد: السابق، ص89. و ينظر:جوزيف ميـــشال شـــريم: السابق، ص 17.

[31] –J.Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique, librairie Larousse, Imprimerie Berger-Levrault, Nancy, France, Edition 1982, p 151.

[32] –J.M.Adam: Op.cit, p 50. Groupe d'Entrevernes, l'analyse sémiotique des textes, presses universitaire de Lyon,France, 1979, p15.

[33]– ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـــ/1985م، ص322– 323. والدارمي، في السنن، ج2، ص126.

[34]– أبو السعادات المبارك بن محمد: النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: طاهر أحمـــد الـــزاوي و محمـــود محمـــد الطنـــاحي، المكتبـــة العلميـــة، بيروت،1399هـــ/ 1979م، ج3، ص150.

[35]– الخطيب التبريزي أبو زكريا يحي بن علي: شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه: عبد السلام الحـــوفي، دار الكتـــب العلميـــة، بيـــروت، لبنـــان، 1418هـــ/1997م، ص154–156.

[36]– السابق، ص157–161.

[37]– السابق، ص161.

[38]– السابق، ص161–163.

[39]– السابق، ص169–176.

[40]– السابق، ص177–188.

المدائح النبوية في الشعر الشعبي الجزائري

الأستاذ : عبد اللطيف حني
قسم الآداب و اللغة العربية
كلية الآداب و اللغات
جامعة الطارف (الجزائر)

ملخص:

يسعى هذا المقال إلى دراسة ظاهرة لطالما لاحظناها تتردد في الشعر الشعبي الجزائري ألا وهي المدائح النبوية، فقد نظم أغلب الشعراء الشعبيين في هذا الموضوع المرتبط بالدين الإسلامي، محاولين كشف النزعة الدينية في الشعر الشعبي الجزائري وارتباطه بها في جل موضوعات النظم والتفصيل في موضوعات المدائح النبوية وجمالياتها الفنية والتعبيرية التي عبر من خلالها الشعراء على حبهم لشخص النبي (ص)

Abstract :

This contribution attempts to study the phenomenon for as long as we have noted hesitate to folk poetry Algerian namely praise of the Prophet, was organized by most popular poets in this issue associated with the religion of Islam, trying to detect the tendency of religious folk poetry Algerian linked to it in most of the topics of systems and detail on the themes of praise of the Prophet aesthetic art The expression that through which poets love for a person of the Prophet

1-التوجه الديني للشعر الشعبي الجزائري :

استمد الشعر الشعبي الجزائري من الدين الإسلامي موضوعاته وأساليبه الفنية، ويعود ذلك إلى النشأة الدينية للشعراء الشعبيين، فقد تعلموا وتكونوا في الزوايا بحفظ القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وشبوا على مختلف التقاليد الإسلامية، مما ساهم بشكل كبير في تعلمهم آداب وعلوم اللغة العربية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى محنة الاستعمار التي حركت قرائح الشعراء وأججت عواطفهم الدينية، فنظروا للمستعمر الفرنسي نظرة الغازي الغاصب، فاتخذوا من التاريخ الإسلامي وأحداثه مرجعا لحديثهم واعتبروه وسيلة فعالة لإقناع الناس بحتمية الجهاد وتحرير البلاد من المستعمر.

وبذلك شق الشعر الديني الجزائري طريقه وحط رحاله، وتمكن من قصائد الشعراء بفضل هذه الدوافع والنوازع، فانتشرت المدائح الدينية والمولوديات والتغني بالمناسبات الدينية المختلفة بشكل واسع، وقوى ظهور هذا الغرض الذي «سيطر على الحياة الفكرية والسياسية والفكرية والثقافية، وترك المجال مفتوحا أمام هذا اللون من الشعر، فأخذ الشعراء يلتفتون إلى عصر الرسالة يشتدون به من هذا الظلم الذي سلط عليهم، فوجدوا في المدائح الرحاب التي يمكن أن يسكنوا إليها ويطمئنوا فيها، وأنشدوا تلك القصائد وكأنهم يرثون الحالة التي وصلت إليها البلاد، وهم في مدحهم للنبي (ص) إنما يبتعدون عن الواقع الذي لا يجدون فيه ما يبعث على التفاؤل، فعادوا إلى النبوة يستلهمون منها ويستنجدون بها»[1].

وقد نظم الشعراء الشعبيون القصائد في مختلف المعاني الدالة على حبهم للوطن وعبروا عن حسرتهم على الحرية المفقودة، ومقتهم للاستعمار

ورفضهم له، ولم تكن قصائدهم مجرد ترف شعري أو سد فراغ أو تسلية أو بكاء على الأطلال الحزينة وإنما هي تعبير عن الحسرة والخيبة التي تحزن قلوبهم، وتكوي أنفسهم، حيث يعبر عنها صالح خرفي بقوله: «إنه ليس بكاء على الأطلال، ولكن على الأمجاد والمواقف البطولية، بكاء على الساحات الواجمة بعد انقشاع القتام عنها، إنه حنين إلى الأبطال الذين دخلوا التاريخ...»[2].

وقد ركز الشعر الديني الجزائري على مدح النبي (ص) وآله وصحابته، ومدح الشيوخ والأولياء الصالحين، وانقسمت هذه المدائح إلى نوعين؛ فالأول«هو ما كان امتدادا للتراث القديم في هذا الموضوع، وهو يرتبط أساسا – بالنظرة الصوفية إلى حد كبير. أما النوع الثاني فهو الذي اتخذ من مدح الرسول (ص) مبدأ الدعوة إلى النهوض واليقظة وذلك بعد أن تطورت الحياة الفكرية والأدبية والسياسية، فالأول كان تعبيرا عن مرحلة حضارية عاشتها الجزائر قبل هذا القرن، وكان الدين فيها قد أصبح هو القوة الوحيدة التي بقيت للناس في حياتهم، أما النوع الثاني فكان تعبيرا عن مرحلة حضـــارية جديدة انتقلت إليها الجزائر للظروف التي تحدثنا عنها سابقا»[3].

لذلك اتخذ الشعر الشعبي الديني الجزائري من الابتهال والاستعانة بالله تعالى ومدح النبي (ص) والشيوخ والأولياء الصالحين موضوعات لقصائده، وأصبح الشاعر الشعبي يبث نظرته ووعيه الفلسفي عبر مدائحه متأثرا في ذلك بالثقافة الدينية المتداولة في المساجد والزوايا، والتي أخذها من محيطه وشيوخه والطرق المنتشرة في الجزائر، لذلك فالشعراء الذين ظهروا في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر هم من الصوفية ونذكر منهم عبد العزيز

المغراوي، الحاج عيسى لغواطي، عبد القادر الزرهوني، عبد الرحمان المجدوب، الحاج مبارك بولطباق، سيدي أحمد لغارابلي، عبد القادر بلوهراني، سيدي أمحمد بن عوده[4] وغيرهم من الشعراء الذين نظموا المديح النبوي والوعظ والإرشاد ومدح الأولياء الصالحين، حتى وإن لم يشتهروا بوصفهم صوفية، فقصائدهم مثقلة بالنظرات الصوفية ومليئة بمصطلحاتها، رغم بساطة طرحها و تناولها لكنها تبقى مبسطة من الشعراء لكي يفهمها المتلقي ويتفاعل معها، كما نلحظ أن بعض الشعراء كان فهمهم للصوفية سطحيّا فخاضوا في هذا المجال بما أتيح لهم من معرفة وعلم في حياتهم.

2-المديح النبوي في الشعر العربي المفهوم والنشأة :

يعتبر المديح النبوي فنّا من فنون الشعر التي نشرها التصوف وساهم في إذكائها، وهو لون «من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع، لأنه يصدر عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص »[5] تنبض بحب النبي (ص) وبتعداد صفاته الخلقية، وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره، كما يهتم هذا الشعر بذكر معجزاته المادية والمعنوية، والإشادة بغزواته وصفاته المثلى، والإكثار من الصلاة والسلام عليه تقديرا وتعظيما، وطلب الأجر من الله عز وجل بالثناء عليه (ص).

وغالبا ما يجتهد الشاعر الشعبي المادح لإظهار تقصيره في أداء واجباته الدينية والدنيوية، كما يذكر آثامه وسيئاته وكثرة ذنوبه في الدنيا معترفا بها، ومظهرا كل مستتر، ثم يناجي الله تعالى بصدق وشوق راجيا منه التوبة والمغفرة، وينتقل بعد ذلك إلى الرسول (ص) طامعا في وساطته وشفاعته يوم القيامة، ومتوسلا بأسمائه وصفاته التي عرف بها.

ويتميز المديح النبوي بالصدق والإخلاص والنقاء من كل شائبة، والخلو من كل ظن ويختلف تماما عن المدح التكسبي أو المدح التملقي الموجه للأشخاص والأعيان والأمراء والملوك، لأنه مدح خاص لأفضل خلق الله وأحسنهم على الإطلاق سيدنا محمد (ص)، فهو معبأ بالصدق والوفاء والمحبة، تغمره التجربة الروحية والعشق لشخصه الكريم، فحبه من العقيدة وواجب على كل مسلم.

وقد لاح نور المديح النبوي مبكرا في المشرق العربي، وذاع وانتشر بانطلاق وشيوع الدعوة الإسلامية، وكثر في شعر الفتوحات الإسلامية، حتى ربط خيوطه وامتزج بالشعر الصوفي مع ابن الفارض والشريف الرضي، اللذين حملا على عاتقهما الإشادة بهذا الفن والإحاطة به «ولكن المديح النبوي لم ينتعش ويزدهر، ولم يترك بصماته إلا مع الشعراء المتأخرين وخاصة مع الشاعر البوصيري في القرن السابع الهجري الذي عارضه كثير من الشعراء الذين جاءوا بعده، ولا ننسى في هذا المضمار الشعراء المغاربة والأندلسيين الذين كان لهم باع كبير في المديح النبوي عند الدولة المرينية»[6].

غير أن الاختلاف ساد بين الباحثين حول نشأة المديح النبوي، فزكي مبارك يرجع ظهوره في المشرق العربي إلى ظهور الدعوة الإسلامية وانتشار الفتوحات الإسلامية، وذلك مع جمهور الصحابة خاصة عند شعراء الرسول (ص)؛ مثل حسان بن ثابت وكعب بن مالك، وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة. و يذهب عباس الجراري إلى أنه فن مستحدث جديد على البيئة الإسلامية«ولم يظهر إلا في القرن السابع الهجري مع البوصيري،وابن دقيق العيد»[7].

ويعد القرآن الكريم والسيرة النبوية الشريفة المنهلين اللذين تستوحي منهما قصائد ودواوين المديح النبوي مادتها الإبداعية، ورؤيتها وصورها الإسلامية، كما تلتجئ إلى كتب التفسير والسيرة النبوية التي فصلت حياة الرسول (ص) تفصيلا كبيرا، ووضحت جوانب عديدة من حياته وسيرته (ص) «كما يظهر ذلك جليا في تفسير ابن كثير على سبيل التمثيل، تليه كتب السيرة التي تتمثل في مجموعة من الوثائق والمصنفات التي كتبت حول سيرة الرسول (ص)، سواء أكانت قديمة أم حديثة، وأذكر على سبيل المثال السيرة النبوية لابن هشام، وسيرة ابن إسحاق، والرحيق المختوم لصفي الرحمان، والسيرة النبوية لابن الحسن البدوي، والسيرة النبوية لابن جنان، والوفاء لأبي الفرج عبد الرحمان الجوزي، والشفا بتعريف حقوق المصطفى للقاضي عياض»[8].

ويعد ما قاله عبد المطلب عم النبي (ص) حين ولادته (ص) أول ظهور لشعر المديح النبوي، حيث شبه ولادته الشريفة بالنور والإشراق الذي أنار الكون وملأ الآفاق سعادة وفرحا وبهاء، حيث يقول:[9]

وَأنْتَ لمَا ولَدت أشرقـــت الأرض و ضاءت بنورك الأفق

فنحن في ذلك الضياء و في النور وسبل الرشاد تحـــتـــرق

ويعتبر حسان بن ثابت (ض) رائد المدح النبوي، الذي أحب ودافع عن الرسول(ص)، وامتلأ ديوانه بعيون قصائد المديح، وجاء بعده شعراء على مر العصور الأدبية اهتموا بهذا الفن، ونظموا في مضماره الكثير من القصائد التي تترجم حبهم وعشقهم بشخص النبي، وتعكس قيمته في نفوسهم.

3- موضوعات المديح النبوي في الشعر الشعبي الجزائري :

حفلت دواوين الشعراء الشعبيين بمدح النبي(ص) والإشادة برسالته العالمية السامية كما وصفوا جماله الخلقي وحسن جماله الذي سحر العقول، وحاول الشاعر ترسيخ حب النبي(ص) في قلوب الناس وشد نفوسهم إلى السنة النبوية الشريفة، ويمكننا أن نرصد جملة من الموضوعات تمحورت في المديح النبوي وهي:

1-الشوق للنبي(ص):

أفصح الشعراء عن شوقهم لزيارة قبر النبي وحاولوا استظهار مشاعرهم الطيبة السامية أمام هذا الموقف الرهيب، مظهرين حبهم وعشقهم لشخص النبي(ص)، فقد أفنى ذواتهم البعاد والفراق، وأرهقت نوائب الدهر نفوسهم، وهو في حاجة للحظة البوح والاعتراف بالذنوب أمام سيد الخلق أجمعين، والتضرع لله تعالى أن يغفر تقصيرهم وإسرافهم على أنفسهم وهذا ما يظهر جليا في قول الشاعر ابن التريكي[10] في قصيدة "دمعي سكيب" التي جاء في مطلعها:[11]

دَمْعِيْ سَكَيْـــــبْ وَالنّارْ فَاكْبَـــادِيْ
يَاْ شَمْسْ الْمَغَيــبْ سَلّمْ عَلَىْ الْهَــادِيْ

فالشاعر يرسل سلامه وشوقه للهادي(ص) مع شمس المغيب التي ستسافر إلى الرحاب القدسية وستلقي بأنوارها على الروضة المحمدية، وما يظهر حرقة الشاعر هو دمعه الجاري ونيران قلبه المشتعلة، ويواصل ابن التريكي إرسال سلامه للنبي(ص) فيقول:[12]

اقْـــرَاْ الْسّـــلاْمْ لسَيْـدِيْ الأُمَـــاْ
تَـــاْجْ الْكْـــرَاْمْ خَلْقُوْ الإلَهْ رَحْمَـاْ

فَيْ يَوْمْ الْزّحَـــاْمْ يَجْعَلْ لَنَاْ حُرْمَــاْ

فالشاعر يشيد بالرسول(ص) فهو سيد الأمة وقائدها وحبيبها، جاء رحمة للناس أجمعين، والشفيع المشفع يوم القيامة، فعلى كل بشر أن يحبه ويعشقه بعد الله تعالى:[13]

طَـــهَ الْحَبَـيْـبْ هُوَ غَـاْيَةْ اَمْـــرَادِيْ
يَاْشَمْسْ الْمَغَـيْـبْ سَلّـــمْ عْلَىْ الْهَـاْدِيْ

ويفصح الشاعر ابن مسايب[14]عن شوقه المتأجج لزيارة النبي(ص) متجاهلا طول المسافة وأهوال الطريق ومتاعبه، فهي في نظره هينة من أجل الحبيب، حيث يقول:[15]

لَوْصَبَتْ نَمْشِيْ لَهُ زَاْيَـرْ لَعَنْدُهْ تْـزُوْلْ أَحْزَانـــيْ
لَوْ جَبَرْتْ مَــعَ الْرْجَــاْلْ نْشُوْفْ الْحَبَيْبْ مَنْ وَلاْنــيْ
لَوْ كَاْنْ قَلْبِيْ دَيْمَاْ صَاْنَكْ أَنَاْ ضَحَيْتْ تَحْتْ عْلاْمَــكْ

كما يرى الشاعر أن الطبيب لأمراضه التي طال أمدها هو الزيارة التي ستشفي نفسه وتبرأ سقمه، وتأنس غربته وتنير ظلمات حياته، وهذا وما يظهر في قوله:[16]

طَـــاْلْ الْضُرْ وَ لاْ لِيْ طَبِيْبْ نَتْوَحَــشْ خْيَــاْلْ الْحَبَيْبْ
بَاْقِيْ هَاْ يَـــــمْ وَحْدِيْ غْرَيْبْ مَاْ وَلَّـــيْ شَـــــيءْ لَيَّــاْ
مَنْ نَـهْوَاْهَاْ لَرَاْهَاْ مْشَـــــــاْتْ لاْ كِـــنْ بَالاْ سَبَّـــــهْ
نَطْلَبَكْ يَاْ رَبِّيْ لَحْنَـــــــيْنْ رَاْنِيْ مَنْ ذَاْ الْغَدَرْ مْكَيْنْ

من خلال هذه الأبيات نلحظ تعلق الشاعر الشعبي الجزائري للأماكن المقدسة خاصة الروضة المحمدية والكعبة المشرفة، «وقد يبدأ الشاعر

بالشوق لمكان الرسالة، وهي عادة المدينة لأسباب معروفة لينطلق منها إلى تصوير هذا الجمال وإظهار مكانة صاحبه»[17]، ويسمو بتعابيره وأساليبه إلى التغزل بهما ويرمز إليهما بالمرأة في جمالها وحسنها وكثافة المشاعر المحبة الغرامية لهما وهذا ما نجده متكرر في قصائد أغلب الشعراء.

ويتعدى الشوق عند ابن مسايب إلى دعاء المولى عزوجل أن يمنحه الصبر ويقويه على تحمل هذا البعاد إلى أن يحضر أجله ليدخل مع النبي(ص) إلى الجنة مع المحبين والعاشقين والمؤمنين الطاهرين الطيبين، حيث يقول:[18]

يَاْ لله صَبَّرْنِيْ حتَّىْ يْجِيْ أَجْلِيْ نَلْتَقَ بَالْرَسُوْلْ وَ نَدْخُلْ مْدَاْخُلُهْ

ويبدو الشاعر ابن مسايب جلدا في مداومة الصبر للقاء الرسول(ص)، والمحافظة على الشوق في نفسه، مبقيا الأماني في قلبه الذي لا ينسى أبدا الحبيب مهما طال زمن اللقاء ولحظة النظر إلى البدر المنير، فالشاعر متعلق بشخص النبي متشوق له مستعذب هواه، حيث يقول:[19]

طُوْلْ الْدَهْرْ نَرْجَـاْكْ وَ تْمَنَـــــــــيْتْ نَلْقَـــاْكْ

كَيْفْ الْقَلْبْ يَنْسَـــاْكْ يَاْ ضَيَاْعَيْنِيْ يَا بَـــدْرْ الْتَمَـاْمْ

مَنْ لاْذَاْقْ هـــــوَاْكْ وَاْشْ جَرَبْ فِيْ الْدُنْيَاْ مَنْ أَحْكَاْمْ

ولا يتوانى الشاعر الشعبي ابن التريكي على الوقوف على الأطلال يسائلها نقل شوقه وسلامه للحبيب وأهله وقومه (عرب نجد)، ويحمل دموعه وحبه وعشقه للديار المحمدية الحادي وإبله، علهم يروحون عنه قليلا وينقلون جزءًا يسيرا من الأشواق والحب، فيقول:[20]

نَـــلْـــتْ الْمُـــرَاْمْ بِاْلله حَاْدِيْ الْقْـطَـاْرْ

قَـفْ بِتَـلْكَ الدْيَـارْ وَ اَقْـرَاْ الْسَّـلاْمْ
سَلَّمْ عْلَىْ عَرَبْ نَجْدْ وَاَذْكُرْ صَبَاْبَتِيْ وَوَجْدِيْ
كَـيْـفْ يُـلاْمْ مَـنْ بـاَدَرْ الْدُمُـوْعْ
شَوْقُا لِتِلْكَ الْرُبُـوْعْ الْـمَـقَـاْمْ

ويؤكد الشاعر على الحادي أن يبلغ سلامه وشوقه لساكني الحرم والمدينة المنورة بشكل دائم، وهذا ما يظهر تعلق الشاعر الشعبي بالأماكن المقدسة تعلقا نفسيا ويعدّ نفسه ناقصة تستكمل بالزيارة ورؤية قبر الحبيب والطواف بالكعبة المشرفة، وهي نظرة العوام من الناس عن طريق الحج فهم يسعون إلى استكمال هذا الركن المهم في دينهم وفي حياتهم ويسترخصون في سبيله كل غال مهما كان وهذا ما يظهر في قول الشاعر:[21]

وَقُلْ لِعْـرَبْ جِـيَـاْدْ سُكْنَاْهُـمْ فيْ فُـؤَاْدِيْ
ذِكْـرَ الْـخَـيَـاْمْ مَعَ سَاكْنَـيْـنْ الْخَيَاْمْ
وَالْـبَاْنْ ثُمَّ الأَعْـلاْمْ أَصْـلْ الْـغْـرَاْمْ
بَلَغْ سَـلاْمًا كَثَـيْـرًا عَـشَـيّـةً وَ بُكُـورَاْ
مِـنْ مُـسْـتَـهَـاْمْ منْ ذَكْرُوْا وَاْدْ الْعَقَيْقْ
أَدْمَعْـهُمْ مُـنْـدَفَـقْ لَـهَـاْ انْـسِـجَـاْمْ
مَاْ أَحْسَنْ الْقُرْبْ مُنْهُمْ وَأَقْبَحْ الْبُعْـدْ عَنْـهُـمْ
نَـرْعَـىْ مْـقَـاْمْ سُـكَـاْنْ ذَاْكْ الْحِـجَاْزْ
هُمْ سَادَتْـنَاْ الْعْـزَاْزْ هَـمَ الْـوُسَـاْمْ

2-الصلاة والسلام على النبي(ص) :

اهتم الشعراء الشعبيون في دواوينهم بالإكثار من الصلاة والسلام على النبي (ص)، لعلمهم بقيمتها عند الله تعالى في نفوسهم وعند المؤمنين، فلم تخل قصيدة من ذكر الصلاة والسلام عليه في بدايتها ونهايتها، فقد تتسم القصيد، بذكر خير العباد وأفضلهم.

ويجتهد الشاعر المنداسي[22] في الصلاة والسلام على الحبيب امتثالا لله تعالى الذي يأمرنا بالصلاة والسلام عليه في كل وقت وحين لنيل الحسنات والبركات حيث يقول عزوجل: (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا)[23]، وفي ذلك يقول المنداسي:[24]

وَالْسَّلاْمْ عْلَىْ الْهَادِيْ مَاْ تْرَاكُمْ الْقَوْلْ مَنْ كُنُوْزْ عَلَىْ الْقَوْمْ الْضَّاْلَةْ خَوْافِيْ

مَنْ عْلَيْهْ اللهْ صَلَىْ فِيْ قَدَيْمْ الْزَّمَاْنْ قَبَلْ كَوْنْ الْكَوْنْ وَلاْ كَاْنْ كَوْنْ قَبْلُهْ

كما يدرج الشاعر المنداسي الصلاة والسلام على الرسول (ص) في تضرعه لله تعالى ودعائه بأن يغفر ذنوبه وإسرافه في أمره ويرضى عنه ويلحقه بزمرة صحب محمد(ص)، طالبا من الله تعالى أن يشفع فيه الرسول ليدخل الجنة، فيقول:[25]

يَاْ آمَنْ الْـرَّوْعْ فَلاْلْـيْ حَيْلَهْ يَوْمْ لاْ تَغْنِيْ عَنْ الْمَرُوْ الْحَيَّلْ

يَاْ حَبَيْبْ اللهْ حَضِيْ فِيْ الْرَّضَىْ إِنْ لِيْ بِالْبَابْ نَحْبْ وَحَفَـيْـلْ

فَانْتَظَرْ إِنْ ذُنُوْبِيْ كَـثُـرَتْ وَقُلْ عَزْمِيْ بَالْخَطَايَاْ وَ الْكَسَلْ

مَاْ لذْنُوْبِيْ عَنْ تَجْلِىْ فَضْلْكُـمْ يَاْ رَسُوْلَ اللهْ لَعَبْـدْ حَـصَلْ

صَلَّ يَاْ رَبِيْ عْلَىْ مَنْ باسْمُـهْ يَقْبَلْ اللهْ مَنْ الْعَـبْدْ الْعَـمَلْ

ويثني المنداسي على قيمة الصلاة والسلام على الرسول فبها تقبل الأعمال وتبارك الدعوات، ويتقرب بها العبد لله تعالى ويسمو في الدرجات،

وتطهر بها النفوس، فحب النبي واجب على كل مسلم، بها يحسن عمله ويقبل عند الله:[26]

عَلَيْكْ صَلَىِ اللهْ يَاْ مَفْتَاْحْ كُلْ بَـــــاْبْ يَاْ اللِيْ بَعْثَكْ اللهْ الكُلُ دَاْءْ طْبــيْــبْ
الْصَلاَةْ عَلَيْكْ وَ لأَصْحَاْبُكْ الْبَـــدُوْرْ وَالْرْضَىْ عَنْ شَاْفُواْ وَجْهَكْ الْحْسَيْنْ

ويشيد الشاعر الأخضر بن خلوف[27] بمكانة وقيمة الرسول (ص) في الدنيا والآخرة، فقد خلق الله تعالى الدنيا بكل موجوداتها إكراما لمحمد، وكلها تصلي وتسلم عليه طاعة وامتثالا لله تعالى في سكونها وحركتها في رواحها وغدوها، حيث يقول الشاعر:[28]

لَوْلاْ أَنْتَ لاْ كَاْنْ خَلْقْنَاْ مَنْ تُرَاْبْ وَفَيْهْ بَالْصَحْ نَرْجُعُواْ بَالْيَيْــنْ
وَمَنْهَاْ الْخُرُوْجْ تَاْرَةْ لَلْحسَـــــاْبْ يَوْمَا لاْ يَنْفَعْ مَاْلُ وَلاْ بَنُــوْنْ
صَلَىْ اللهْ عْلَيْكْ يَاْ النْبيْ الْعَرْبيْ يَاْ سْرَاْجْ الْدَهْرْ أَحْمَدْ الأَمَيْنْ

ونلحظ تضمين الشاعر أبياته آيات من القرآن الكريم لتأكيد كلامه(منها الخروج) وذلك من قوله تعالى: (مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى)[29] و(لا ينفع مال...) من قوله تعالى : (يَوْمَ لَا يَنْفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ)[30].

كما تبنى أغلب قصائد الملحون على هذه الوتيرة في الصلاة والسلام على الرسول(ص) فجل الشعراء يشيدون بقيمة النبي(ص) وما حباه به الله تعالى في الدنيا والآخرة مستعينين بما ورد في القرآن الكريم وما جاء من أخبار في السنة الشريفة:[31]

مَفْتَاْحْ خَيْرْ لاْ يَــنْفَــدْ وَأُعَطَاكْ الْفَرْدُوْسْ غَــدَّا
وَاخْتَرَكْ الْفَرْدْ الْصَمَدْ وَأَهْدَاكْ مَاْكَنَا لاْ يَــهْــدَاْ

يَاْ سَيَّدْ الأُمَةْ مُحَمَـدْ صَلَىْ اللهْ عْلَيْكْ لَـبْـدَاْ

ويستعين الشاعر ابن التريكي بالصلاة والسلام على الرسول (ص) للتغلب على الأمراض والأسقام التي اكتسحت جسده وأفنت جهده، فقد أضناه الألم والتعب، ولا معين إلا الله تعالى، فهو يدعوه ويترجاه بالصلاة والسلام على حبيبه، حيث يقول:[32]

صَـلُـوْا عْـلَـىْ مُحَـمَـدْ الْمُـخْـتَـاْرْ
تَـاْجْ الْـعُـلَـىْ سُـلْـطَاْنْ كُـلْ أَقْـمَاْرْ
بَـهْ يَـنْـجْـلَـىْ عَنّـيْ جْـمَيْعْ الأَغْـيَاْرْ

ويبين الشاعر تفرد الرسول(ص) بالصلاة والسلام عليه، وكذلك الجمال الخلقي فما له شبيه فقد شرفه الله بأفضل جمال على وجه البسيطة، وشرفه بإمامة الأنبياء والمرسلين، كما يتمنى الشاعر أن يجزيه الله عن مديحه خير الجزاء بأن ينظر إلى محمد(ص) ويكون برفقته في جنان الخلد:[33]

صَـلُـوْا عَـلَيْهْ مَـادَاْمَـتْ الْـدُنْـيَـاْ
مَـاْلُـوْا شَـبَـيْهْ سُـلْـطَاْنْ الأَنْـبَـيَـاْ
لَـوْ صُـبْـتْ فَـيْهْ نَـنْـظَرْ اَبْـعَـيْـنَـيَاْ

ويفتتح الشاعر تونسي قويدر[34] قصيدته بالصلاة على النبي تيمنا وتبركا بها، مناجيا فيها الحبيب(ص) ومثنيا على قدره وقيمته الرفيعة عند المولى عز وجل فيقول:[35]

صَلُوْا صَلُوْا عْلَيْ النَبيْ الْهَادِيْ مُحَمَدْ شَفَيْعْنَاْ فِيْ الْهَـــوْلْ
رَسُولْ اللهْ نُوْرْ اثْـــمَـــادِيْ بَابَا فَطَيْمَةْ مَـعْ البَـــتُـوْلْ
اسْمَـــكْ إِلَهْ بَيْـــهَا بـادِيْ عْلَيْ عَبْدْ اللهْ نَجِيبْ الْقَـوْلْ

3-التغني بجمال النبي (ص) :

اعتنى الشعراء الشعبيون في قصائدهم بوصف النبي (ص)، وسرد سيرته العطرة للناس من خلال أخلاقه وصفاته الكريمة الطيبة، وقد اجتهدوا في الثناء عليه(ص)، إذ نلمس صدق عاطفتهم وجمال إحساسهم وقوة إيمانهم ومدى تعلقهم بالنبي (ص)، ويظهر ذلك في إشادة الشاعر المنداسي بحسنه(ص)، حيث يقول:[36]

مَاْ رَأَيْنَاْ حُسْنَا سَطَىْ مَـــثْلُـــهْ فَيْ الْوَرَىْ مَنْ حُسْنهْ الْحَسَنْ اَكْتَمَلْ

فالمنداسي يسمو بجمال النبي(ص) فهو قد اكتمل حسنا وبهاء، ولم يتحلى بشر بجماله فقد كرمه الله تعالى بذلك، والشاعر ينطلق من مرجعية دينية في وصفه، ويظهر ذلك في قوله:[37]

فَالْرَسُوْلْ الْعَرْبِيْ أَكْرَمْ خَلْقْ مَنْ الْرُسُلْ مَنْذُ جَاْء الْشَرْكْ أَضْمَحَلْ

أَحْمَدْ الْمَبَعُوْثْ فَيْنَاْ رَحْمَـــهْ خَبْـــرُهْ مَـــنْ قَـــاْمْ بَالْـــحَقْ وكَـــفَلْ

كما يحدثنا المنداسي عن معجزات النبي(ص) مشيدا بها وخاصة الإسراء والمعراج التي كرم بها الله تعالى حبيبه محمدا(ص)، متخذا منها وسيلة لإبراز مكانة النبي وقدره ومعلما الناس قيمة هذه الحادثة في مسار الدعوة الإسلامية والتي أيده بها المولى عزوجل، حيث يقول:[38]

اَمْتَطَىْ مَتْنْ الْجَوْاْدْ للْعُـــــلاءْ خَافَقا كَالْبَرَقْ لَلْوَصْلْ ارْتَحَلْ

يَتْلَقَىْ الْقَوْلْ مَنْ عَرَجْ الْسّمَاءْ إذْ سَمَىْ فَرْدَا مَنْ الإنْسْ ابْتَتَلْ

أَسْرَىْ رَسُوْلْ اللهْ لَيْلاْ وَارْتَقَىْ للْمُنَىْ يَطْوِيْ منْ الْدَاْجْ الْكَلَلْ

ويظهر الشاعر ابن التريكي تعلقا صارخا بحب النبي(ص) طالبا من الله تعالى أن يجزيه خير الجزاء وأن يغفر زلاته ويتجاوز عن خطاياه، فقد هام بجمال خير العباد، وأفناه مداومة حبه، حيث يقول:[39]

أَنَــاْ فَــنَــيْــتْ منْ حُبْ سَيّدْ الْخَلْقْ
صَاْحَبْ الْحَدَيْثْ قَاْلْ فَاْكْلاْمُوْ وَانْطَقْ
وَإِذَا خَــطَــيْتْ رَبّيْ بَــيّــاْ يَــرْفَقْ
لاْنــيْ لَبَــيْــبْ وَاْمَوْلَعْ بَانْــشَــاْدِيْ
يَاْ شَمْسَ الْمَغَيْبْ سَلَــمْ عَلَــى الْهَاْدِيْ

ويكني الشاعر عن الجمال المحمدي بلفظ "عود النوار" أي غصن من الزهر الفواح بأزكى الروائح الطيبة التي تستمد عبقها من الجنة، فيقول:[40]

عُوْدْ النّــــوَاْرْ يَاْ مَنْ فَاْهَمْ الأَقْــــوَاْلْ
دُوْنْ اخْتَــــيَاْرْ وَابْنْ الْتَرَيْــكِيْ قَــاْلْ
فَيْ بَلْدْ الْجــدَاْرْ نَشْدِيْ عْلَيْــهْ اَوْسَــاْلْ

ويجتهد الشاعر ابن خلوف في رصف الكلمات والمعاني المعبرة عن حبه للنبي(ص)، ويحشد مختلف الصور التي توضح صفاته وأخلاقه وقيمته عند الله، وعند الخلق أجمعين، جامعا للمصطفى (ص) من الطبيعة وجمالها كل حسن لكي يصفه به،«فجمال الرسول(ص) في هذا الشعر يستمد صوره ومعانيه من السيرة النبوية، ومما ذكره السابقون في هذا المجال، بل هو تقليد بما وصفه به شعراء الفصحى، ويبدو هذا في بعض القصائد التي تعرض لهذه الناحية، وهي وإن كانت قليلة غير أنها تمزج بين أشياء كثيرة من بينها وصف هذا الجمال» [41]، حيث يقول:[42]

يَاْ ضَمَارْ الْعَدَاءْ فِيْ يَوْمْ الْمَيْـــدَاْنْ
يَوْمْ الْطِرَادْ وَ الْمْـــشَـــاْلْـــيَّـــةْ[43]
يَاْ سَيِّدْ مَنْ تْحَزَمْ فِيْ رَبْعْ اَرْكَـــاْنْ
وَ تَخُومَ الأَرْضْ وَ الْـعَـــلْـــيَّةْ
يَاْ سَابَغْ الْشَّفَرْ يَاْ دَاْعَجْ الأَعْـيَـــاْنْ
يَاْ ذُوْ الْمْحَاْسَنْ الْـبَـــاْهْـــيَـــةْ
يَاْ زَيْنْ الإِسْمْ يَاْ مَفْلَجْ الأَسْـنَـــاْنْ
يَاْوَلْدْ يَاْمْنَةْ الْسَّـــعِـــديَّـــةْ
يَاْ سَعْدْ مَنْ يَصَلِيْ عَنْكْ مَضْـمَـــاْنْ
مَأْوَاهْ جَـنَّـــةْ الأَتْـــقِّـــيَّـــةْ
مَنْ لاْ عَلَيْكْ صَلَىْ يَبْقَىْ حَـــيْـــرَاْنْ
يَوْمْ الأَهْوَالْ وَ الْـــهَـــاْوْيَّـــةْ

ويعمل الشاعر في قصيدته المدحية للنبي (ص) على«المزج بين تصوير الأخلاق والجمال معا معرجا على وصف أخلاقه مما ينجر عنه العلم، مكررا ما ذكره من قبل، كما أنه يتبع الأقدمين في وصف العين والحاجب والأنف والجبين إلى آخر ما هو معروف»[44]، حيث يقول:[45]

بَاْهِيْ الْصِـيْفَةْ زَيْـنْ الْـــزَّيْـــنْ طُـبْ جْـمَـيْـــعْ الأَدْاَيَـــةْ[46]
طَـــبْ الْبْـــلاْءْ وَ الأَبْـــكَـــاْمْ سَيَّدْ الْعْـــرَبْ وَ الْعْـــجَـــاْمْ
مُـــحَـمَـدْ خَـيْـــرْ الأَنَـــاْمْ مَـنْ بِـهْ انْـبَـرْزَتْ الأَشْـيَـاْءْ
بَرْزَتْ الأَشْـــيَـــاْءْ منْ الْـعَـدَمْ سَـاْبَـقْ نُـورُهْ فِـيْ الْـقَـــدَمْ
حَـبِيْـبْ الْـحَـــقِ الْـــدَاْيَّـــمْ سُـبْـحَـاْنُـــهْ مُـــوْلاْيَـــاْ

سُـــبْـــحَـــانُـــهْ إِلَـــهْ الْقَـــادَرْ اَخْلَـــقْ وَ فَـــرْقْ وَ خَـــيَّـــرْ
مَنْ رَبِـــيـــعَـــةْ وَ مُـــضَـــرْ فَـــرْزُهْ وَ فَـــرَقْ وَ خَـــيَّـــرْ

وبهذا العرض البسيط حول تجربة الشعراء الشعبيين في المديح النبوي، نكون قد بسطنا فيه نظرتهم من خلال التطرق لأهم موضوعاته وتوجهاته، وطريقة تعابيرهم، حيث نجدهم قد استفاضوا في مدح الرسول (ص)، ولم يتركوا موضعا في قصائدهم إلا ووقفوا وقفة إيمانية، مسلمين عليه(ص) ومتوسلين وذاكرين صفاته وأخلاقه وأصحابه وآله، انطلاقا من الرؤية الصوفية التي نشأوا عليها في الزوايا، وتربي عليها ذوق المتلقي.

الهوامش والمراجع

[1]–عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 50.

[2]– صالح خرفي : شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، د ط، د ت، ص79.

[3]– نفسه، ص51 .

[4]– ينظر: عبد اللطيف البرغوثي : القصيدة الشعبية، مجلة فلسطين الثورة، عدد خاص، الجزائر، 01–01–1981، ص 365.

[5]– زكي مبارك : المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص17.

[6]– نفسه، ص 11.

[7]–عباس الجراري : الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1982، ص141.

[8]–نفسه، ص 10.

[9]– نفسه، ص 142.

[10]– هو أحمد بن التريكي تصغير تركي ولد في أواسط القرن الحادي عشر، ونشأ في تلمسان، لقب بالزنقلي لأن أباه كان موصوفا بالغنى، يعد من فحول الشعر الملحون الجزائري، توفي في أوائل القرن الثاني عشر الهجري. (ينظر: أحمد بن التريكي الملقب ابن الزنقلي : الديوان، جمع وتحقيق: عبد

الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، ط1، 2001، ص25).

[11]– أحمد بن التريكي: الديوان، ص 52.

[12]–نفسه، ص 52.

[13]–نفسه، ص53.

[14]–هو أبو عبد الله الحاج محمد بن مسايب، يعد من أبرز شعراء منطقة الغرب الجزائري في القرن الحادي عشر للهجرة، من مواليد الربع الأول للقرن الثاني عشر للهجرة 12 هـ بتلمسان، توفي 1190هـ الموافق لـ1768م. (ينظر: ابن مسايب: الديوان: نشر محمد بخوشة، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، د ط، 1370هـ، ص 03).

[15]– ابن مسايب: الديوان، ص 180، 181.

[16]–نفسه، ص135.

[17]–عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 384.

[18]–نفسه، ص 120.

[19]–نفسه، ص 156.

[20]–ابن التريكي، الديوان، ص 56.

[21]–نفسه، ص 56.

[22]–هو سعيد بن عبد الله التلمساني المنشأ المنداسي(بلدة منداس بغليزان) الأصل، من فحول الشعر الملحون الجزائري عاش بتلمسان في القرن الحادي عشر الهجري، توفي سنة 1088هـ/1677م. (ينظر: ديوان سعيد المنداسي(الشعبي): تقديم و تحقيق : الأستاذ محمد بخوشة، مقدمة الديوان، الشركة

الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د ط، د ت، ص 06. وينظـــر : ديـــوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي: تحقيق و تقديم:رابح بونار، الـــشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، ص 05).

[23]–الأحزاب، الآية : 56.

[24]–المنداسي : الديوان (الشعبي)، ص 5.

[25]–نفسه، ص 52.

[26]–نفسه، ص 83.

[27]–هو سيدي الأخضر بن خلوف من فحول الملحون في الجزائر، نشأ فـــي ناحية مغراوة الجزائرية بمستغانم، قيل أنه ولد في أواخر ق 8 هـــــ، نظـــم الشعر الديني خاصة في المديح النبوي، توفي في أوائل القرن العاشر هجري عن عمر يناهز 125 سنة.(ينظر: لخضر بن خلوف، الديوان، تحقيق محمد الحاج الغوثي، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، د ط، د ت، ص 05).

[28]–لخضر بن خلوف : الديوان، ص 28.

[29]–طه، الآية 55.

[30]–الشعراء، الآية 88.

[31]– لخضر بن خلوف : الديوان، ص 38.

[32]–ابن التريكي : الديوان، ص 53.

[33]–نفسه، ص 54.

[34]– هو الشاعر قويدر تونسي ولد ببلدية البسباس التابعة لدائرة أولاد جـــلال بولاية بسكرة، لم يعثر على تاريخ محدد لولادته، لكن يذكر اهل منطقته أنه توفي سنة 1950 بسيدي خالد التي عاش فيها، أشتهر الشاعر بمـــدح شـــيخ

الطريقة القادرية، وخالد بن سنان وغيرهما، ومازال بعض الرواة يحفظون القليل من أشعاره.

[35]–القصيدة روت لنا من طرف الشاعر شبيشب محمد وهو شاعر شعبي، ولد سنة 1938 بليشانة ولاية بسكرة، حيث حفظها أثناء تنقله إلى سيدي خالد.

[36]–المنداسي، الديوان، ص 23.

[37]–نفسه، ص 23.

[38]–نفسه، ص 25.

[39]–ابن التريكي : الديوان، 54 – 55.

[40]–نفسه، 55.

[41]–عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري، ص 384.

[42]–ابن خلوف : الديوان، ص 31.

[43]– ضمار العداء: مضمر الأعداء أي قاهرهم وهازمهم، الطراد والمشالية: يوم الحرب والنفير.

[44]– عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري ، ص 387.

[45]– ابن خلوف : الديوان، ص 40.

[46]–الصيفة : الصفة والخلق، زين الزين: الجميل، طب :من التطبيب والمداواة، الأدية: الأمراض.

من سمات التركيب في الشعر العربي القديم ، مـدّ الجملة

الأستاذ : رشيد بن قسمية
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد بوضياف- المسيلة(الجزائر)

ملخص:

تحاول هذه الدراسة البحث في مسألة مدّ الجملة في الشعر العربي، وعن أسباب ذلك ودواعيه. خاصة وأن قدامى نقاد الشعر فضلوا استقلال البيت بمعناه.

كما تقدم نماذج شعرية لهذه المسألة ، وحاول تحليل تراكيبها وإبراز القيم الفنية لهذه الجمل الطويلة.

Résumé:

Comme la critique ancienne avait bien choisi l'unité sémantique du verre ; on tend dans cet article à analyser les causes de l'attribution.

On se base sur l'analyse des prototypes pour montrer les valeurs artistiques de ce genre de phrases.

يبدو أنّ تمام الجملة بمعناها ، وعدم ارتباطها بغيرها ، وعدم ارتباط غيرها بها كان المقياس الذي نظر به الكثير من قدامى النقاد إلى الشعر ، وحكموا به عليه . وهم ينظرون إلى أنّ كل بيت وحدة مستقلة ؛ وهذا ما جعلهم يُقسّمون الشعر إلى أنواع تتم المفاضلة بينها بحسب استقلال البيت بمعناه ، بل استقلال الشطر من البيت بمعناه .

ومن هــذه الزاوية صنف " أبو العباس ثعلب" (ت291هـ) الشعر ، مستعيرا له من صفات الخيل ، جاعلا إياه خمسة أضرب ، في مقدمتها ما سماه " أبلغ الشعر" [1]، والذي لم يجــد له ما يلائمه من صفات الخيل . والأضرب الباقيات متدرجة بعده في البلاغة [2].

والضرب الأول – حسب رأي ثعلب – هو أقرب الأشعار من البلاغة ، وأحمدها عند أهل الرواية ، وأشبهها بالأمثال السائرة ؛ نحو: " لا عذر في غدر"، و" إذا ازدحم الجوابُ خفِي الصوابُ " ، و" الحاجة تفتق الحيلة "، و" الوفاء عقد الإخاء"، و" من جــاد ســاد " . وقد عرّفه بقوله: " ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وُقف عليه معناه "[3] ، ومثّل لذلك بقول امرئ القيس:

والله أنجــحَ مــا طلبت بــه والبــرُّ خيــرُ حقيبةِ الرحــلِ [4]

وقال زهير بن أبي سُلمى:

ومن يغترب يحسب عدواً صديقه ومن لا يكرمْ نفسهُ لا يكــرمِ [5]

وقول طرفة:

ستبدي لك الأيام ما كنتَ جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزودِ [6]

فكل بيت من هذه الأبيات مكوّن – في كل شطر– من جملتين ، تؤدي كل منهما معنى مستقلا على الآخر.

ومن هذا المنظور جعلوا من عيوب الشعر ، المبتور، و" هو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه في البيت الثاني" [7]، ومثال ذلك قول امرئ القيس:

أبعــدَ الحارثِ، الملكِ، ابن عمروٍ وبعدَ الخيرِ حُجْرٍ، ذِي القبابِ[8]

فالمعنى ناقص عن تمامه ، فأتمه في البيت الثاني:

أرجِّي ، من صروفِ الدهرِ، ليناً ولم تغْفُلْ عن الصمّ الهضابِ

كما جعلوا من عيوب القافية ، التضمين ، وهو: " ألاّ تكون القافية مُستغنية عن البيت الذي يليها " [9] ، وذلك كقول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاض ، إنّي
شهــدتُ لهم مواطن صادقات أتينهم بــوُدّ الصــدر منّي[10]

وهذا – كما يقول ابن عبد ربه – قبيح ؛ لأنّ البيت الأوّل مُتعلّق بالبيت الثاني لا يستغني عنه .

والنظرة السالفة التي تحدّثنا عنها كانت قائمة على اعتبار قيام البيت بنفسه واستقلاله عن القصيدة ، فكلّما كان البيت كذلك كان – عند القدماء – أدخــل في باب البلاغة ، وأبعــد عن النقــد ، بل كلما كان الشطر مُكتفيا بنفسه مُستغنيا عمّا سواه كان أمدح للبيت ،" والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخّرين ؛ لاستقلال كلّ بيت منه بأنّه كلام تــام في مقصوده ، ويصلح أن ينفرد دونما سواه " [11] ، ويتأكّد هذا – أيضا – عند تعريفه للشعر بأنّه: " الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المُفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرّوي

مُستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّـا قبله وبعده " [12] ، وعند شرح عناصر تعريفه السابق يقول : " وقولنا مُستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وما بعده بيان للحقيقة ؛ لأنّ الشعر لا تكون أبياته إلاّ كذلك " [13]. لكنّ هذه النظرة السابقة اصطدمت بواقع شعري لم يسر على ما أراد له هؤلاء الدارسون ، فكثير من أبيات القصائد – وخاصة القديمة منها – كانت تعدّ جملة واحدة من حيث التحليل النحوي ، وتستغرق العديد من الأبيات ولم يكن هذا معيبا . وهنا قد نتساءل : كيف ذلك ؟

قبل الإجابة عن السؤال السابق ، نشير إلى أنّ بعضا من آي الذكر الحكيم تجلت فيها هذه الظاهرة ، كما في قوله تعالى : ﴿ **إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ (1) وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ (2) وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ (3) وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ (4) وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ (5) وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ (6) وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ (7) وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ (8) بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ (9) وَإِذَا الصُّحُفُ نُشِرَتْ (10) وَإِذَا السَّمَاء كُشِطَتْ (11) وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ (12) وَإِذَا الْجَنَّةُ أُزْلِفَتْ (13) عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرَتْ (14)** ﴾ [14]. ففي هذه الآيات الكريمات جاء الشرط في ثلاث عشرة آية وتأخر الجواب بعدها ، ليكون جواباً صالحاً لأفعال الشرط جميعها .

إنّ قولنا بأنّ الجملة في الشعر القديم قد تطول طولا عظيما يستغرق أبياتا عديدة دون أن يكون ذلك معيبا ، وكلام الدارسين القدامى بأنّ أبلغ الشعر ما كان كل بيت فيه مستقلا عن الأبيات الأخرى ، من شأنه أن يجُرّ – من الوهلة الأولى– إلى تباين حاد في وُجهات النّظر ، لكنّ حقيقة الأمر على غير ما يظهر ؛ لأنّ كلام القدماء عن استقلال البيت إنما يقصدون به

أن يكون صالحا وحده للرّواية ، وإفادة معنى يُمكن أن يتداوله الناس . ومن أمثلة ذلك قول عروة بن الورد:

ولكن صعلوكاً صفيحة وجهه كَضَوْءِ شِهَابِ القابِسِ المُتَنَوِّرِ
مطلاً على أعدائه يزجرونه بساحتهم زجــر المنيح المشهر
وإنْ بَعِدُوا لا يَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ تَشَوُّفَ أهــلِ الغائبِ المُتَنَظَّرِ
فذلكَ إنْ يَلْــقَ المنيّةَ يلْقَهــا حَمِيداً ، وإنْ يَسْتَغْنِ يوماً فأجْدِرِ[15]

فهذه الأبيات الأربعة كلّها جملة واحدة ، لكن كلّ بيت منها يؤدّي معنى متكاملا يمكن الاستغناء به . ولأنّ قافية البيت لم تكن متّصلة بما بعدها ، فالبيت يرتبط بما قبله عن طريق الوسائل النحوية المختلفة كالتّبعية بأنواعها ، أو الحالية ، أوعَود ضمير منه على سابق . وقد برع الشاعر في نسج عناصر اللغة من أجل وصف صورة الصعلوك الشجاع المغامر، مستثمراً إمكاناته اللغوية من جهة ومرونة الجملة الشعرية ، فبدأ الأبيات بـــ " لكن " وجاء بعدها باسمها "صعلوكاً " ، ثم أخذ في وصف الصعلوك ، بالجملة الاسمية أولاً، بقوله: " صحيفة " ، ثم صفات أخرى "مطلاً " ، وجملة شرطية " إن بعدوا ... " ، إلى أن تمت الفائدة في قوله: " فذلك إن يلقَ " .

وهذا النوع من مــد الجملة يكسب القصيدة لوناً من الوحدة الموضوعية ، وهو ، أيضاً ، يضفي على المقطع أو الأبيات صفة التشويق ، إذ يظل السامع يجمع أجزاء الصورة الشعرية ، من خلال جمعه لعناصر التركيب النحوي ، كما في قول عروة بن الورد :

أفي نابٍ منحناها فقيراً له بطنابنا، طنب مصيت
وفضلة سمنة ذهبت إليه وأكثر حقه ما لا يفوت
تبيت على المرافق أم وهب وقد نام العيون ، لها كتيت[16]

فقد امتدت الجملة هنا بين السبب والنتيجة من البيت الأول حتى نهاية البيت الثالث ، إذ تجد أن الشاعر يمسك بتلابيب أسماعنا حتى يقول كلمة " كتيت " ، فقد استمرت هذه الصورة من الاستفهام الذي يتضمن معنى الشرطية عن طريق حرف الجر" في" ، إذ أن المعنى هو: " أبسبب ناب ... تبيت" .

ويبدو أن عروة بن الورد نجح في رسم صورة زوجته التي أخذت تبكي بسبب منحه ناقة مسنة وشيئا من السمن ، لجاره الفقير . أفاد الشاعر من هذا الشرط ، أن ضمن بقاء التلقي ، ثم أخذ بوصف الفقير ، ثم العطف " وفضلة سمنة " ، " وأكثر حقه ... " ، كما أن محط الفائدة وجزاء الشرط في قوله " تبيت " لم يعط الصورة تامة ، فقد باتت زوجته – وقد نامت العيون – لها كتيت ، أي بكاء من الغيظ . بهذا نجد الشاعر يوفق في رسم الصورة الشعرية مع بقاء خيط التركيب النحوي مستمراً وغير مقطوع .

ولابد أن نذكر هنا أن شعر عروة بن الورد يمتاز بسمة أسلوبية في بناء الجملة تساعد على مد الجملة وإطالتها ، مما يكسبها نوعاً من التفرد عن غيره من الصعاليك ، وهذه السمة الأسلوبية هي : الفصل بين أجزاء الجملة بجملة جديدة ، أو أكثر ، وهي تؤدي – بطبيعة الحال – إلى مد الجملة الأم – إن جاز التعبير– من جهة وإلى شد المتلقي عن طريق كسر توقعه ، أو عن طريق مفاجأته بالجمل الاعتراضية ، التي تفصل عناصر الجملة ،

وهي ، بالتالي ، تفصل بنية المعنى ، لا لتضعفه ولكن لتزيد من تماسكه ، وتبث فيه القوة على إثارة الانتباه لدى المتلقي ، ومن ذلك قوله :

قالت تماضر، إذ رأت مالي خوى وجفا الأقــارب ، فالفؤاد قريح

مالي رأيتك في الندي منكســاً وصباً ، كأنك ، في الندى نطيح[17]

يتمثل مد الجملة في هذين البيتين في إفادة الشاعر من تأخير مقول القول إلى البيت الثاني ، وملء مكانه بجملة تحتوي معنى الشرط ، والعطف عليها بجمل أخرى ، وكان من الممكن القول : قالت تماضر ، مالي رأيتك ، ولكنه أفاد من ذلك انتظار المتلقي لمقول القول ، وأفاد من الجمل الفرعية : " رأت مالي خوى ، وجفاني الأقارب " ، زيادة في توجيه بؤرة الصورة نحو إحساس الشاعر بالانكسار النفسي بين بني قومه الأغنياء .

أما الشنفرى فإنه يستغل مُختلف الإمكانيات النّحوية التي يتيحها النظام اللغوي ، فيختار الوظيفة النعتية ، ليبني منها جملة واحدة طويلة استغرقت مجموعة من الأبيات :

وَإِنّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا بِحُسْنَى ولا في قُرْبِــهِ مُتَعَلَّــلُ

ثَلاَثَةُ أَصْحَاب : فُؤَادٌ مُشَيَّــعٌ وأَبْيَضُ إِصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَــلُ

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُون تَزِينُهَا رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَــلُ

إِذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأَنَّهــا مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُــرِنُّ وَتُعْــوِلُ[18]

ففي الأبيات السابقة نجد أنّ النعت إلى جانب ما قام به من تخصيص المنعوت " فؤاد مشيع " و" أبيض إصليت " و " صفراء عيطل " ، أي : قلــب شجاع ، وسيف صقيل ، وقوس طويلة ، وما يفيده التخصيص في هذا السّياق من التفرّد ، والشجاعة ، وامتلاك العُــدّة ، فإنّه يقوم بتشكيل بُنيــة الصورة المتدرّجة ؛ فقد وُضع هذا التدرّج في تقديم ما لم يُتوسّع في نعتــه :

" فؤاد مشيع" و " أبيض إصليت " ، وتأخير ما تُوسّع في نعته " صفراء عيطل " ؛ إذ جاء بيتان بعدها في وصف هذه الصفراء (القــوس) . وقــد تدرّج نعت هــذه القوس كذلك من النعت بالمفرد "عيطل " و " هتوف " ، إلى النعت بشبه الجملة " من الملمس المتون" ، إلى النعت بالجملة الفعلية " يزينها صائع " و" نيطت إليها " ، وبعد ذلك بالجملة المركّبة ، وهي الجملة الشرطية " إذا زل عنها السهم حنّت " .

ونشير في هذا المقام إلى أن بعض الجمل الطويلة استغرقت عشرة أبيات كاملة من حيث التحليل النحوي ، كما في قول الشنفرى أيضا:

وأَغْدُو على القُوتِ الزَهيدِ كما غَدَا أَزَلُّ تَهــادَاهُ التنائفَ أطْحَــلُ
غَدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيــاً يَخُوتُ بأَذْنابِ الشِّعــابِ ويُعْسِلُ
فَلَما لَوَاهُ القُوتُ منْ حَيْثُ أَمَّــهُ دَعــا فَأَجَابَتْــهُ نَظَائِــرُ نُحَّــلُ
مُهَلَّلَةٌ شِيــبُ الوُجُوه كأَنَّـــها قِدَاحٌ بأيــدي ياسِــرٍ تَتَقَلْقَــلُ
أوالِخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُــنَّ ســامٍ مُعَسِّلُ
مُهَرَّتَــةٌ فُــوهٌ كَــأَنَّ شُدُوقَــها شُقُوقُ العصيِّ كَالحَــاتٌ وَبُسّــلُ
فَضَــجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأَنَّــها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّــلُ
وأَغْضَى وأَغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ به مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْه مُرْمِــلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ
وَفَــاءَ وَفَــاءَتْ بَــادِرَاتٍ وَكُلُّــها على نَكَظٍ مِمّــا يُكَاتِــمُ مُجْمِــلُ[19]

فهذه الأبيات العشرة كلّها جملة واحدة ، بُدئت من خلال تقييد الفعل في الجملة: " وأغدو على القوت الزهيد كما غدا... " ، فالكاف وما بعدها مفعول مطلق ، انطلق منه الشنفرى إلى صورة هــذا الذئب الجائــع الذي غــدا طاويا يُعارض الريح ، ويدعو نظراءهُ الجيّاع المهازيل ، هذه الأخيرة

التي يتطرّق إليها الوصف حتى تقوم بينه وبينها تلك التقابلات المُتجاوبة ، والتي تبــدأ بالدعوة والإجابة: دعا فأجابته ، فضجّ وضجّت ، أغضى وأغضت اتّسى واتّست ، عزّاها وعزّته ، وشكا وشكت ، ارعوى وارعوت، فــاء وفــاءت ، ثم تجمع كلها في الجملة : " وكلّها على نكظ مما يُكاتم مُجمل ".

وحاصل الكلام هو أنّ هناك نوعين من المعنى يتحدّث عنهما القدماء ، أحدهما معنى جزئي يُمكن أن يُكتفى به إذا ذُكر وحده في بيت من الشعر، وثانيهما كلّيّ يشمل جزءًا كبيرا من القصيدة أو القصيدة كلّهــا. وقد كان النقّــاد العرب يفضّلون أن يكون البيت صالحا أن ينفرد دون ما سواه ، وصالحا في الوقت نفسه للالتحام مع أبيات القصيدة الأخرى ؛ لأنّ هذا البيت عنصر دلالي في وحدة أكبر منه هي القصيدة ، والقصيدة كلها بمثابة نص واحد ، ولابــد – بحكم أنها بنية واحدة – أن يكون بين أجزائها(الأبيات) تماسك نحوي ودلالي .

ولعلّ – في رأينا المتواضع – من أحسن من تناول علاقة البيت بما قبله وما بعده بوصفه جملة في نص واحد مُقسّم إلى فصول ، حازم القرطاجني(ت684هـ) الذي يرى أنّ " الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظــائر الحروف المُقطّعة من الكلام المُؤلّف ، والفصول المُؤتلفة من الأبيات نظائر الكلــم المُؤلّفــة من الحروف ، فكما أنّ الحروف إذا حسُنت حسُنــت الفصول المُؤلّفة منها... وكذلك يحسن نظــم القصيدة من الفصول الحسان إذا كان تأليفها على ما يجب "[20] ، ويستخلص حازم قوانين خاصة بفصول القصيدة ، وهي أجزاؤها المُكوّنة لها (الأبيات) باستجادة موادها ، وانتقاء جوهرها ، " فيجب أن تكون مُتناسبة المسموعات والمفهومات ، حسنة

الاطّراد ، غير متخاذلة النّسج ، غير متميّز بعضها عن بعض التميّــز الذي يجعــل كلّ بيــت كأنّه منحاز بنفسه لا يشمله ، وغيره من الأبيات بنيــة لفظية أو معنوية ... والقصائد التي نسجها على هــذا مما يُستطاب " [21]، وعلى رأي حازم فإنّ التّرابط الذي يتمّ به سبك الأبيات في القصيدة ضربان، أحدهما " بنية لفظية " ويقصد بها التماسك النحوي ، والآخر " بنية معنوية " ويقصد بها التماسك الدلالي . ومما يؤكّد ذلك ويدعمه أنّ القدماء وصفوا الشعر الذي لا تتماسك أجزاؤه ، ولا تترابط بأنّــه ك " بعر كبش " [22] ، فقد أنشد أبو البيداء الرياحي:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل [23]

فقد أصبح من مظاهر وحدة القصيدة أن تتصل أبياتها هذا الاتصال النحوي الذي هو اتصال دلالي في الوقت نفسه ، على أن القدماء لا ينظرون إلى هذا الاتصال على أنه عيب يؤاخذ به الشاعر إذا أجاد الشاعر ، يقول ابن رشيق(ت456هـ): " وربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني، ولا يضره ذلك إذا أجاد "[24].

الخلاصــة

كــلام القدماء عن استقلال البيت ، وأنه كلّما كان كذلك كان أدخــل في باب البلاغة ، وأبعد عن النقد . ومجيء أبيات كثيرة من القصائد – وخاصة القديمة منها – جملة واحدة من جانب تركيبها النحوي ، والتي قد تستغرق أكثر من عشرة أبيات ، لا يتعرضان في حقيقة الأمر ؛ لأنّ كلام القدماء عن استقلال البيت إنما يقصدون به أن يكون صالحا وحده للرّواية ، وإفادة معنى يُمكن أن يتداوله الناس . ولأن كلّ بيت في هذه الجمل الطويلة

– التي درسناها – يؤدّي معنى متكاملا يمكن الاستغناء به ، فالبيت يرتبط بما قبله عن طريق الوسائل النحوية المختلفة .

ومحصول القول: إنّ هناك نوعين من المعنى يتحدّث عنهما القدماء ، أحدهما معنى جزئي يُمكن أن يُكتفى به إذا ذُكر وحده في بيت من الشعر، وثانيهما كلّيّ يشمل جزءا كبيرا من القصيدة أو القصيدة كلّهـــا. وقد كان قدامى النقّـــاد العرب – كما لاحظنا – يفضّلون أن يكون البيت صالحا أن ينفرد دون ما سواه ، وصالحا في الوقت نفسه للالتحام مع أبيات القصيدة الأخرى . وهذه أهم الميزات الفنية لخاصية مد الجملة في الشعر العربي :

1) تفيد ظاهرة مَدّ الجملة في إدخال التشويق والترقب في بناء العبارة ، إذ يظل المتلقي متشوقاً إلى تتمة الجملة لتحصل له لـــذة التلقي في اكتمال المعنى .

2) تبدو أهمية هذه الظاهرة في عملية الإبداع الشعري ، وعملية التلقي، وذلك من حيث دلالتها على تمكن الشاعر من لغته ، وقدرته على التفنن في تشكيلها بالشكل الذي يضمن له استمرار التواصل ، والتفاعل بينه وبين المتلقي .

3) إنّ تمكن الشاعر من اللغة يوفر له إمكانات لغوية واسعة في تشكيل عناصر الجملة ، إطالة وتكثيفاً ، أو ذكراً وحذفاً من أجل البقاء في دائرة التأثير في المتلقي .

4) هذا النوع من مد الجملة يكسب القصيدة لوناً من الوحدة الموضوعية ، وهو ، أيضاً ، يضفي على المقطع أو الأبيات صفة التشويق ، إذ يظل السامع يجمع أجزاء الصورة الشعرية ، من خلال جمعه لعناصر التركيب النحوي.

5) يتيح هذا الأسلوب من الإطالة للشاعر مرونة في رسم الصورة الشعرية

التي يريد رسمها ، ومن ثم يقوم بتركيب صورة مُتماسكة من أقوى صُور القصيدة ، كما يلاحظ في أبيات الشنفرى العشرة.

6) ظاهرة مـــد الجملة عامة تجعل من الأبيات ، والمقطع الذي يلم شعثها ، والقصيدة التي تحتضنهم ، شجرة لها فرع رئيس ، تتفرع منه فروع جديدة تعمل على إغناء القصيدة بألوان جديدة ، تخصب الشجرة /القصيدة ، وتبعث فيها نسغاً من الكثافة اللغوية والفكرية.

الهوامش والمراجع

[1] : ينظر ، قواعد الشعر ، ت رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 2 ، 1995، ص 67 وما بعدها .

[2] : وهي الأبيات الغُرُّ ، والأبيات المُحَجَّلة ، والأبيات الموضحة ، والأبيات المرجّلة .

[3] : قواعد الشعر ، ص 66 .

[4] : امرؤ القيس ، الديوان ، شرح عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ، 2004 ، ص144.

[5] : زهير بن أبي سُلمى ، الديوان ، شرح حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ، 2005 ، ص70 .

[6] : طرفة بن العبد ، الديوان ، شرح مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط3 ، 2002 ، ص29 .

[7] : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ت محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د ط ، د ت ، ص209.

[8] : الديوان ، ص 79.

[9] : ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق يوسف بركات هبود ، دار الأرقم ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ج5 ، 446 .

[10] : النابغة الذبياني ، الديوان ، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، د-ط ، د- ت ، ص 123- 124 .

[11] : ابن خلدون ، المقدّمـــة ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 ، ص 646 .

[12] : نفســـه ، ص 649 .

[13] : نفســـه ، ص 649 .

[14] : سورة التكوير، الآيات من 1الى 14 .

[15] : عروة بن الورد ، الديوان ، شرح سعدي ضناوي ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص 152– 153.

[16] : نفســـه ، ص96–97 .

[17]: نفســـه ، ص109–110 .

[18] : الشنفرى ، الديوان ، ت إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 ، ص 60.

[19] : نفســـه ، ص 63–65 .

[20] : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، د–ط ، تونس ، 1966 . ، ص 287 .

[21] : نفســـه ، ص 288 .

[22] : ينظر: الجاحظ ، البيان والتبيين، ت عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، ، ج1 ، ص 66 .

[23] : الجاحظ ، البيان والتبيين، 1998 ، ص 66 .

[24] : ابن رشيق ، العمدة ، ت محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 1981، ص 172 .

قراءة في جماليات النص القديم

الأستاذة : فاطمة دخية
قسم الآداب و اللغة العربية
كلية الآداب و اللغات
جامعة محمد خيضر–بسكرة (الجزائر)

ملخص:

يمتاز النتاج الشعري الذي ظهر في فترة مبكرة من حياة العرب ، بجماليات عميقة ألقت بظلالها على النص القديم ،فعد مدونة تاريخية وفكرية وأدبية لايستهان بها. هذا المقال يتطرق الى التشكيل الموسيقي لهذه الأشعار القديمة بدراسة الهيكل الخارجي للقصيدة من بحر وقافية وتصريع وتجنيس ، والتي أعطت موسيقى مؤثرة ، وذلك بخلق جو وجداني نابع من ذوق رفيع لدى الشعراء القدامى خالية من التكلف والتصنع مرتبطة بنفسية الشاعر وتجربته الشعرية .

Résumé:

Cet article s'organise autour d'une étude pratique sur un corpus pris de la littérature traditionnelle. Il a pour objet l'analyse des constituants de l'œuvre poétique du point de vue du rythme , la rime , les homonymes ,les paronymes

فاتحة:

يمتاز النِتاج الشعري الذي ظهر في فترة مبكرة من حياة العرب بجماليات عميقة ألقت بظلالها على النص القديم؛ فعُد بحق مدونة تاريخية، وفكرية، وأدبية لا يستهان بها، ومن ثم كان اهتمام العرب به يدفعهم إلى صقل ألفاظه وتقوية عباراته وتجلية صوره لأنه مسلك وعر لا يقوى على خوض غماره إلا من أوتي موهبة قوية وطبعا سليما، وكان لابن رشيق دور كبير في الإشارة إلى هذه الصعوبة وتجلى ذلك في قوله: «إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهون ما يكون على العالم [....]» [1]. وقد أكد نقاد الشعر العربي على أن أهم عنصر يعتمد عليه في صُنع الشعر هو "الوزن"؛ لأنه يُعَد بمثابة الأرضية الخصبة التي تنغرس على أديمها «بقية العناصر والمكونات الإيقاعية» [2]، ومن ثم كان خلو الملفوظ الشعري منه «بطل أن يكون شعرا»[3].

وعليه؛ فقراءتنا لهذه الجماليات حتمت علينا تسليط الضوء على واحدة من المدونات التي رصعت تلك الحقبة وهي مدونة ابن العباس احمد بن علي.

1. الإيقاع الشعري

يعتبر الإيقاع «القاسم المشترك بين الشعر والموسيقى والرقص، بل هو يتسع لأن يستحوذ على أنساق فنية متباينة تَعَرف عليها القدماء عبر مختلف

الحضارات» [4]. وهذا يعني أن الإيقاع ليس بالضرورة هو الوزن، إنما هو يتسع ليكون أشمل منه كون الوزن يشكل أحد عناصر الإيقاع، وتعد الموسيقى بالنسبة للشعر من مقوماته الأساسية التي بفقدها يفقد الشعر موسيقاه؛ وكما أن للشعر موسيقاه فإن للنثر موسيقاه أيضا، ولكن مع وجود اختلاف بين موسيقى البنية الشعرية وموسيقى البنية النثرية. فالعلماء العرب انتبهوا لهذه الحقيقة وذلك عند تحديدهم لمفهوم الشعر الذي ربطوه بخصائص صوتية بحتة، فعرفوا الشعر بأنه «كلام موزون مقفى دال على معنى»[5]، وهذا يعني أنهم ركزوا اهتمامهم على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية؛ «والتأكيد على الوزن والقافية في الشعر يشير إلى تميزه إيقاعيا عن غيره من أضرب الكلام الأخرى»[6].

فالإيقاع يعد بمثابة العنصر الحاسم في بناء القصيدة بما يوحي إليه من دلالات ويمثل صدى لمعناها، وقد يؤكد المعنى الذي يوحي بصورة مباشرة عن الصراع داخل بنية القصيدة ويطرح معان وتفسيرات؛ فالإيقاع من أهم عناصر الشعر؛ حيث «تنتظم فيه الأصوات وفقا لأنساق إيقاعية مطردة من القيم وهو ما يميزه عن الكلام النثري»[7].

ويجمع النقاد على أن الوزن والقافية يشكلان معلما أساسيا، وحدا فاصلا بين الشعر والنثر، وما من ناقد تصدى لتعريف الشعر إلا وجعل من هذين الركنين جوهره وقوامه؛ فابن طباطبا يعرفه بأنه: «كلام منظوم، بائن

عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص من النظم الذي إن عدل عن جهته ناجته الأسماع، وفسد عن الذوق»[8].

أما معاصره قدامة بن جعفر فيعرف الشعر بقوله: «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[9]، ثم يضيف في باب نعت القوافي مؤكدا أن إقامة الحد بين الشعر والنثر يعود إلى ما يختص به من عنصر الموسيقى، وهذا انطلاقا من ربطه لبنية الشعر بالتسجيع والتقفية «لأن بنية الشعر بالتسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[10]. أما حازم القرطاجني فهو لم يستخدم مصطلح الإيقاع صراحة، ولكنه تناوله من باب الشيء المعروف بين الموسيقيين والعروضيين والشعراء، وهو يجمع بين حسن الكلام في الشعر وتوفر التناسب في النغم فيقول: «لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلاهما، اختص كلاهما بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف المجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها»[11].

ويرى أبو هلال العسكري في الشعر: «أن الألحان التي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصاغية، والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر»[12].

والإيقاع ينقسم إلى نوعين: الإيقاع العام، وهو الذي يحدده البحر العروضي، والإيقاع الخاص، وهو ما تعلق بكل وحدة لغوية، أو هو «الجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت وتوالي هذه الحروف في الكلمات المستعملة»[13].

فالإيقاع على هذا النحو يعد عنصرا جوهريا لا يستهان به في بناء الصرح الشعري أو لنقل إنه: «من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، لأنه يقوم على دعامة توازي بين المحورين الصوتي والدلالي»[14]، ويساعد على إيجاد نوع التنظيم والانسجام فعده بعضهم عنصرا مؤسسا، وفي الوقت ذاته فاعلا يبعث في الكلمات سحرا يخرجها «من يبسها إلى انبعاث ابتهاجها ونشوتها»[15].

وانطلاقا من هذا الأساس ارتأينا فك قيود الشعر الجزائري القديم وإطلاق صوته من ذلك الإيقاع الدفين، ولتكن أول بنية نقف عندها هي الأوزان الشعرية.

2.الـــــــــــوزن:

يُعدُ الوزن في مفهوم الخليل من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، كما يقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن، على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر، والوزن الشعري يتمثل في

«تعاقب الحركة والسكون اللذان يشكلان الأسباب والأوتاد والتي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري»[16].

إن الوزن كان ولا يزال حتى بعد ظهور حركة التجديد من أهم أركان الشعر وأولاه خصوصية؛ فالقصيدة إذا فقدت الوزن الشعري «تخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثري»[17]، ومن قبل أكد ابن الرشيق هذا الحكم بإعلانه أن «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاه به خصوصية»[18].

فالوزن ليس صورة موسيقية فُرضت عليه فرضا لتكون حلية تزينه؛ بل إنه ظاهرة طبيعية تصور ارتقاء العاطفة، وهذا ما يقودنا للبحث عن الأوزان التي استخدمت في القصيدة، وما مدى ارتباطها بنفسية هؤلاء الشعراء، وبالموضوعات التي حاولوا (رسمها) وتجسيدها في واقعهم المعيش، ولمعرفتها كان لزاما علينا إخضاع الأبيات الشعرية الموجودة في كتاب ، التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية، لمحمد بن ميمون.

للتقطيع العروضي لاستخراج البحور الخليلية التي استعملها الشعراء في بناء صرحهم الشعري، وخلصنا أخيرا إلى عدد محصور من البحور يوضحها الجدول الآتي:

البحر وعدد النصوص	التفعيلات
الطويل (07)	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلــن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلــن
الكامل (10)	متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن
البسيط (04)	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلــن مستفعلن فعلن
الرجز (02)	مستفعلن مستفعلــن مستفعلــن مستفعلــن مستفعلــن مستفعلــن

– جدول يوضح الأوزان الشعرية –

إن قراءتنا لهذا الجدول تمكننا من استنتاج بأن هذه القصائد الموجودة في التحفة المرضية زاوجت بين البحور البسيطة الصافية والبحور المركبة، والمقصود بالبحور البسيطة الصافية ذات الأوزان الشعرية البسيطة التي يتشكل وحدة إيقاعها من تكرار تفعيلة معينة لإضفاء لون من الطواعية على بنية التعبير الشعري»[19].

والبحر الذي ورد في هذه القصائد هو الكامل وتفعيلاته كالآتي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

أما البحور المركبة فهي التي يتولد إيقاعها من تكرار تفعيلتين[20]، ومن هذه البحور البسيط، الطويل، السريع. ويلحظ المتأمل في الجدول السابق أن أكثر البحور تكرارا في هذه النصوص هو «الكامل» الذي ورد عشرة مرات.

فالشعراء اختاروا بحر الكامل ليكون رائدا في أعمالهم الشعرية باعتباره من البحور الصافية، والذي يقوم على تفعيلة واحدة هي «متفاعلن» مكررة ثلاث مرات: متفاعلن متفاعلن متفاعلن وسريعة الإيقاع ذلك لقدرته على ضبط المعاني وترويضها؛ وبالتالي نقلها إلى أبلغ صورها وأعظم دلالاتها، إلا أن هذه القدرات لا يوفرها البحر وحده؛ «بل هي كذلك متوقفة على قدرة الذي يبرز مهارة خاصة في تطويع البحور لطبيعة مضامينه»[21].

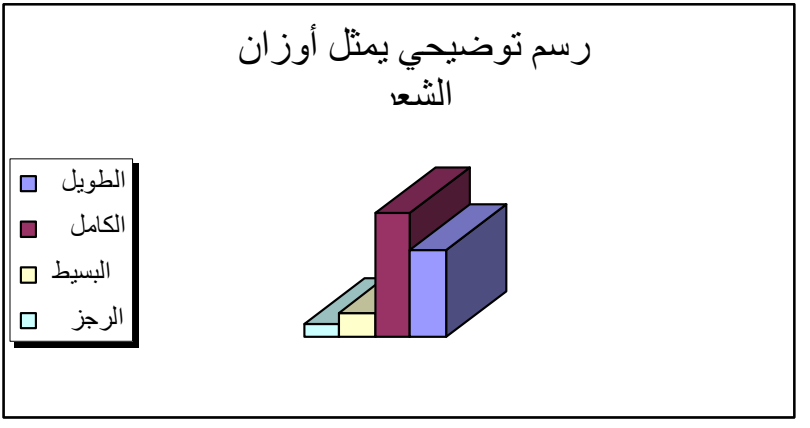
والبحر الكامل قد استأثرت به القصيدة بنصيب وافر، وركبه غالبية الشعراء لما فيه من قدرة تقنية عالية تصلح لكافة أغراض الشعر وليونة في الاستخدام وسمي بالكامل «لكماله في الحركات ولأنه أكثر الشعر حركات لاشتمال البيت التام منه على ثلاثين حركة، وليس في البحور ما هو كذلك»[22].

والوزن الكامل صورة من الصور التي مارسها الشعراء في قصائدهم فهم يبثون لواعج الحسرة والألم، بما يحمله من إيقاع شعري ولغوي يتناسب

بشكل متناسق مع مضمون القصائد، وهذه بعض الأمثلة على هذا البحر من قصائد مختلفة

البحر	عدد الأبيات	عـــــــــدد النصوص	النسبة المئوية (%)
الطويل	99 بيت	07	6.99
الكامل		10	10,1
البسيط		02	2
الرجز		02	2

جدول أوزان الشعر



إن قراءتنا لنسب استعمال البحور وعدد النصوص الشعرية التي قيلت في البحر اتضح لنا أن الكامل يتبوأ المرتبة الأولى ثم يليه الطويل ثم البسيط

والرجز.

وهذا ما يؤكد ما ذهب إليه الدارسون من أن: «حظ البحر من التواتر مرتبط بحظه من الطول، فكلما كثرت مقاطعه، كبر حظه من الاستعمال»[23]؛ وهو «مرتبط من ناحية ثانية بمدى التركيب في تفاعيله؛ فالمركب حظه من الاستخدام أكبر من حظ البسيط»[24].

إن أجمل المشاعر التي يحملها الإنسان في حبه لوطنه وبلده، هذه المشاعر النبيلة التي تنبع من عمق الذات وتتسم بصدق العاطفة؛ فالشاعر يجسد هنا صورة وهران التي توارت عن الأنظار بسبب الكفار الذين داسوا بأقدامهم كل مقدساتها؛ وهي صرخة مدوية صريحة في وجه العدو الغاشم، وهي أصدق تعبيرا عن الحالة النفسية للشاعر.

لقد أحس الشاعر محمد بن المهدي بلهيب في صدره وهو يتفحص مدينته (وهران) المكبلة بقيود وسلاسل المستعمر، فأراد تغيير هذا الواقع المؤلم من خلال صرخاته ونداءاته المتتالية لتحقيق الفتح المبين. فقام بعملية إسقاط لمشاعره وأحاسيسه على بحر الكامل، لتأتي هذه الأبيات حُبلى بمعاني الألم والخوف «فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية» [25].

وإذا كانت هذه خصوصيات بحر الكامل وسماته في القصيدة ، فما ذا عن باقي البحور؟

البحر الطويل، ثاني البحور ورودا، وجاء تكراره سبع مرات (07 مرات).

يرى الدارسون أن بحر الطويل «يقع على الأذن وقعا بطيئا متباينا؛ لأن كل شطر فيه يتكون من أربع مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة»[26]، فهو إذن يتماشى ونفسية الشاعر التي تشوبها غبطة هادئة بعيدة عن كل صخب؛ فالبحر الطويل يعد أنسب الأوزان لتجسيد مثل تلك المشاعر، وحالة الشاعر «في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور بسرعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حيث يستولي عليها الهم والجزع»[27]. سُئل الخليل بن أحمد الفراهيدي، يوما عن سبب تسمية بحر الطويل، فأورد عنه ابن رشيق قوله: « لأنه أطال بتمام أجزائه»[28]، وهذا يدل على براعة الشعراء وطول نفسهم؛ فالخليل عندما ذكر مميزات بحر الطويل فكأنه أشار إلى مميزات الشاعر الكفء.

ومن خصوصيات بحر الطويل كذلك أنه يصلح لغالبية الموضوعات والأغراض مثل: المدح، ثم يأتي بحر البسيط في المرتبة الثالثة؛ حيث ورد خمس (05) مرات، ونبدأ حديثنا عن هذا البحر بما جاء في العمدة قول الخليل بن أحمد الفراهيدي من أنه «انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخر فعلن»[29].

وهذا يدل على «مقاربة البسيط للطويل، من حيث تعدد المقاطع، فيضم أربعة مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة، وهو يتميز بالرقة والعذوبة، وامتداد النفس، والقدرة على استيعاب الدلالات واحتضان المدلولات»[30]، وهو يعد من البحور المأثورة عند الشعراء القدامى

لقد وَلَّدَ الشاعر من هذا الوزن أروع الموسيقى وأشدها أسرا في صور تكاد تنطق، راسما أوجه الحياة بوهران كيف كانت وكيف أصبحت بهذا الواقع الأليم مذكرا بفضائح العدو وجرائمه.

ولا تتجلى طبيعة الأوزان موسيقيا أو نغميا إلا بعد إخراجها شعرا، ولا يظهر تأثيرها وفاعليتها الموسيقية، إلا من خلال توحدها مع التجربة الشعرية، ثم تأخذ أبعادها الفنية ودلالاتها الجمالية في سياق القصيدة، فتكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التي تتفق وحالة الشاعر النفسية

3.**القافيـــــــــة:**

لغة:وهي من «قفا يقفو (تبع الأثر)إذا تبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها» [31].

كما وردت الكلمة في القرآن الكريم في قوله :ثُمَ قَفَيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ برُسُلِنَا [32]، ومنها قوافي الشعر لأن بعضه يتبع بعض.

أما في الاصطلاح وردت تعاريف عديدة للقافية بعد اختلاف القدماء في تحديد مفهوم واحد متفق عليه، وتبيان دورها الصوتي والدلالي.

وربما يعد ما توصل إليه الخليل أقرب إلى الإلمام ببنية القافية؛ حيث أورد صاحب العمدة عن الخليل أن القافية هي: «آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح، تكون مرة بعض كلمة، وتكون كلمة، وتكون كلمة وبعض كلمة وتكون كلمتين»[33].

ويذهب إلى مثل هذا التعريف حازم القرطاجني حيث يقول: «القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى»[34].

ومن المحدثين العرب د/إبراهيم أنيس الذي يقول: «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءً هاما من الموسيقى الشعرية؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن»[35].

والقافية هي الركن الثاني في بناء موسيقى القصيدة الخارجية، والشريك الهام إلى جانب الوزن في استكمال الشعر لصفته الشعرية، والتي بموجبها

يتميز عن النثر، «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[36].

وانطلاقا من هذه التعاريف، فإن «القافية قد تطول أو تقصر، بحسب موقع الساكن الذي يلي روي القصيدة من قبله، وانطلاقا من هذا الأساس، تحددت ألقاب القافية وهي خمسة أنواع.

* المتكاوس: وهو أكبر الأنواع وأطولها، يتكون من مقطعين طويلين بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة (/0////0).

* المتراكب: يأتي في الرتبة الثانية، وهو من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران (/0///0).

*المتدارك: يتألف من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير (/0//0).

* المترادف: وهو مقطع طويل يتلوه ساكن، أو ما يعرف بالمقطع شديد الطول، وهو نادر الوجود (/00)» [37].

وعلى هذا تكون القافية كلمتين أو كلمة أو جزء من كلمة أو كلمة وجزء من الكلمة، أما القيمة الجمالية للقافية بوصفها شكلا إيقاعيا تتجسد فيه خاصة التناسب والانسجام، وهي خاصية تجعل منها عنصر تطريب، يهز النفس ويثير فيها قدرا من التعجب واللذة.

وبتفحص مجموع القصائد التي شكلت مجال هذه الدراسة؛ فنشير بداية إلى أن الدراسة انتهجت الإحصاء سعيا إلى رصد هذه الظاهرة أولا؛ ثم محاولة تفسيرها انطلاقا مما يتوفر من المعطيات.

ونقدم فيما يلي جدولا إحصائيا للقوافي الواردة في الأشعار

اسم القافية	شكلهـا	عدد الأبيات	نسبتها (%)
متدارك	0//0/	68	67.3
متواتر	0/0/	35	34.6
متراكب	0///0/	03	2.9
متكاوس	0////0/	00	0
مترادف	00/	00	0

- جدول أوزان القافية –

ملاحظة : النسبة المئوية= عدد الأبيات × عدد النصوص / 100

نلاحظ قافية المتكاوس غير واردة لتوالي أربع حركات فيها مما

يجعلها ثقيلة، كما أن قافية المترادف غير واردة أيضا، لهذا نستنتج أن هؤلاء الشعراء يفضلون القوافي القليلة الحركات عن كثيرتها أو عديمتها.

قراءتنا لهذا الجدول تبين أن القافية مثلت عنصرا فعالا في بنية التوازي، كونها تدخل في تشكيل الجانب الإيقاعي، فاختيار الشعراء لتلك القوافي يصدر عن نفسيتهم المتوترة التي ترغب في الأمن والاستقرار؛ وهذا يعني أن «العلاقة بين الفكرة والقافية مرتبطة ارتباطا باطنيا خفيا لا يظهر للعيان، إلا أن خَفَاءَه هذا واستتاره لا يمكن أن يلغي وجوده»[38].

القافية هي الصوت الآخر لشاعر أو هي الترجيع النفسي الذي يتلاحم مع المعنى في جو إيقاعي يوحي بالعمق والقوة.

ونلحظ أن جل القصائد جاءت مطلقة* القوافي غير مقيدة* مقترنة بحال هؤلاء الشعراء، وكان «أجود الشعر في القديم ما لم يُقيَّد»[39]، لأنه يكتسي طابعا جماليا يُنِم عن براعة الشاعر.

اتفق العروضيون على معنى واحد للقافية المقيدة؛ إذ يعرفها صاحب المفتاح بأنها« [...] ما كان رويا ساكنا»[40]، وكذلك بالنسبة لمصطفى حركات الذي يقول: «القافية المطلقة هي ما تحرك رويها»[41].

وتكرار القافية يضاعف النغم ويزيد من إيقاعية الأبيات فتطرب الآذان لسماعها، فيتأثر المتلقي من خلال النغم فتنتقل الشحنة العاطفية والانفعالية من النص وإليه.

فلعله هنا يقصد أن يضخم جرسه ويُفخم من موسيقاه، لأنهما يمثلان واقعا فنيا معيشا بالنسبة إليه، فخَص هذه الصيغ لتكون خاتمة لأبياته، وكأننا به يريد إثارة السامع وترسيخ هذه الكلمات بانفعالاتها حتى يعيش المتلقي الأجواء التي عاشها الشاعر.

ويتضح لنا أن للقافية سحرٌ على السامع المتلقي، وتكون بذلك حرفا له بريقا وإيماضا، كما أنها تشكل ركنا أساسيا من أركان القصيدة في البنية الموسيقية للشعر العربي بصفة خاصة باعتبارها لازمة إيقاعية منظمة تتكرر في نهاية أبيات القصيدة و«اللغة العربية لا يصلح شعرها بدون قافية، لأنها لغة قياسية رنانة يجب أن يراعى فيها القياس الرنة»[42] وهذا الرأي يتوافق مع الشعر القديم لا غير.

4.التصـــــــــريـــــع:

يعد التصريع ميزة بلاغية لا تحاكي النص الشعري فحسب؛ بل «هي شيء جوهري يساعد في نسج النظام العام للقصيدة» [43]؛ مبرزا مفاتنها المكنونة التي لا تظهر إلا للناقد المتوسم، وهذا ما جعل البلاغة القديمة تولي اهتماما كبيرا بهندسة البيت الشعري والمطالع على وجه الخصوص فالبيت

الأول من كل قصيدة هو المفتاح الإجرائي أو العتبة الأولى التي ندلف من خلالها إلى بهو النص، وهذا ما يعادل العنوان في القصيدة المعاصرة.

وهو عند ابن الرشيق:«ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»[44].

فالتصريع في مطلع القصائد ذو أهمية بالغة، ولعل حازما من بين القدماء الذين أشاروا إلى جمالية التصريع بما له من طلاوة وأثر على النفوس؛ قال: « فإن التصريع في أول القصائد طلاوة، وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعهما، لا تحصل لها دون ذلك»[45].

ومطالع القصائد جلها مصرعة مما يؤكد القيمة الموسيقية للتصريع، فهو بمثابة ضبط الآلة على الأنغام المرادة لتعزف على الإيقاع الخاص.

ومن هذا المنطلق؛ قد يكون التصريع بمثابة المقياس، أو هو «دليل على نباغة الشاعر ومدى تحكمه في بلاغته وسعة فصاحته، والتخلي عن هذه الظاهرة في نظرهم ينقص من قيمة النص الشعري»[46].

والواقع أننا نشعر بانسجام كبير في موسيقى هذه القصائد؛ بل نحس بنشوة السماع والإلقاء ونحن ننشد الأبيات المصروعة.

إن هناك مستوى آخر له أهمية أيضا في إثراء العنصر النغمي وإمداده بشيء من التنوع، تصنعه الكلمة، سواء في صورتها المفردة أو المركبة ويتعلق تحديدا بالبديع ودوره في تشكيل الموسيقى.

5. الـــــــــــــروي:

هو «حرف يفرض نفسه في كل أبيات القصيدة ويتمركز في آخر القافية ولا «يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات»[47].

كما أنه الحرف الذي «تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه» فيقال مثلا: سينية البحتري، ولامية الشنفرى» [48].

يحقق الروي القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يُكَونها البيت، فكأن المتلقي ينتظر وقعا إيقاعيا بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت، كما أنه شديد الوقع، وذلك من خلال التناغم الذي يحدثه ذلك الصوت تفاعلا مع نفسية الشاعر وتموجاتها.

وتعد «معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها»[49] وفيها استثناءات كحروف المد مثلا أي حروف العلة، فالقصائد التي بين أيدينا تضمنت أهم حروف الروي وهي (الميم، الراء، السين، اللام، الهاء، الباء، التاء، النون) وهو يتوزع كما يأتي:

حروف الروي	عدد الأبيات	نسبته (%)
الميم	19	19,1
الراء	23	23,2
السين	03	3
اللام	31	31,1
الهاء	14	14,1
الباء	04	4
النون	03	3
التاء	02	2
المجموع		% 99.5

– جدول توزيع حرف الروي في القصيدة –

حظي روي اللام بعدد كبير من الأبيات بلغت واحد وثلاثين (31) بيتا لأنه سهل ينتمي إلى القوافي الذلل كما يقول أبو العلاء المعري التناول وله وقع موسيقي؛ أما باقي الأصوات فتأتي على النحو الآتي:

الحرف	عدد الأبيات
حرف الراء	(23) بيتا
حرف الميم	(19) بيتا
حرف الهاء	(14) بيتا
حرف الباء	(04) أبيات
حرف النون	ثلاثة (03)
حرف السين	(03) أبيات

- جدول تكرار حرف الروي في القصيدة -

ولم يستخدم الشاعر هذه الأصوات رويا: (الجيم، الخاء، الذال، الزي، الضاد، الغين والصاد) كونها حروف ثقيلة المخرج.

تعد حروف الروي المستخدمة في القصيدة مناسبة للحالة النفسية والشعورية لكل شاعر، كما تعد من الحروف المستعملة والأكثر شيوعا في أشعار العرب.

وعلى ضوء ما تقدم ومن خلال قراءتنا لهذه القصائد يمكننا القول أن التنويع في حرف الروي ساهم في تجديد نغم القصيدة مبرزا قيمتها الجمالية ودلالاتها المعنوية.

6. تشكيل التجنيس

لقد عني البلاغيون والنقاد العرب بدراسته باعتباره احد أبواب البديع في البلاغة العربية، فساقوا مصطلحات عدة دالة عليه رغم عدم اختلاف الجمهور في مفهومه فسموه: مزاوجة، محاذاة، مشاكلة، مقابلة، مجاوزة، مزدوجا، مكررا، مرددا، ترجيعا، متشابها، تشابه الأطراف، رد العجز على الصدر، تصديران مناسبة، مطابقا. كل هذه المصطلحات دالة على معنى واحد هو حسبما يراه «ابن المعتز» «نوع من تشابه الحروف في التأليف بين كلمتين متجانستين وهو أن تجئ كلمة تجانس أخرى في بيت شعر ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»(50).

فابن المعتز قصد بالتجنيس اشتراك لفظين في الحروف واختلافهما في المعنى، وهو المفهوم السائد في البلاغة العربية. فتعريفه يتطابق مع مفهوم « *Les homonymes* » الذي ساقته ميشال أكيان في الشعرية الفرنسية حيث «تكمن في مجموع التماثلات الصوتية بين كلمتين مختلفتين سواء على مستوى الشكل أو المعنى»(51).

والجناس هو من أكثر الألوان البديعية أهمية في مجال التشكيل الموسيقي والمعنوي على السواء؛ إذ يحقق لهما قدرا كبيرا من الثراء والخصوبة؛ من حيث كونه مجانسة صوتية بين كلمتين مع اختلاف في المعنى، وتكمن أهميته في القيمة النغمية الحاصلة من التشابه بين الكلمتين على مستوى الحرف والحركة بكيفية معينة توفر خاصية التناسب فتضفي

على الشعر قيمة جمالية خاصة؛ يعرفه ابن رشيق بقوله: «أن تكون اللفظة الواحدة، باختلاف المعنى»[52]، وهذا ما يسمى بتجنيس المماثلة، أما التجنيس المحقق هو «ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع»[53].

وإذا كنا نعلم أن الجناس من حيث عناصر تكوينه إما تام أو ناقص، فإن التناسب الكلي يكون مع النوع الأول، وبالتالي فإن له أهميته القصوى في توفير الانسجام الموسيقي، على أن يوظف باعتدال، فإن الإكثار منه لاشك يوقع الشاعر في ضرب من الرتابة الموسيقية، وبالتالي يتحول الجناس، من عنصر تطريب وتنويع إلى مصدر للسآمة والملل.

والجناس الناقص في القصيدة لا يخرج عن الجناس اللاحق والاشتقاق كما اصطلح عليه البلاغيون. أما الجناس اللاحق وهو «ما كان فيه الحرفين متباعدين في المخرج سواء كان في أول اللفظ أو في الوسط أو في الآخر»[54].

أما النموذج الثاني لإيقاع التجنيس في القصيدة هو ما يسميه البلاغيون «جناس الاشتقاق» «يقوم هذا التجنيس على كثرة استعمال المشتقات ذات الأصل الواحد في البيت»، فيكون لها نغم موسيقي مطرب، قريب من النغم المنبعث من تكرار كلمة بعينها»[55]، ويبدو أن القيمة

الأساسية لهذا اللون من الإيقاع تكمن في إلحاح الشاعر على المادة التي اشتق منها اللفظين المتجانسين.

فهي فعلا مهارة لغوية تبدو بوضوح في قدرة الشاعر على توظيف هذه الألفاظ وتطويعها لتجربته العاطفية في قليل من العمق والإحساس لقدرتها على الإيحاء عن طريق ذلك التوقيع الحرفي الذي استطاع الشاعر أن يشكل معه الفراغات الفاصلة بين الإيقاعات ضيقا واتساعا تشكيلا مقصودا لخدمة المعنى وتصوير الحالة الشعورية.

وهكذا نجد أن التكرار الاشتقاقي قد أدى دورا فعالا في تقوية النغم فكان الوتر المحرك «فالشاعر المبدع هو الذي يضع الحرف في الموضع المناسب له، ليحدث النغم المراد».

إذن فالتجنيس ظاهرة بلاغية جمالية، لها مواضع خاصة في الشعر، إذ إنك «لا تستحسن تجانس اللفظين، إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا»[56].

7.تشكيل الترصيع:

الترصيع (لغة) من قولهم: «رصعت العقد إذا فصلته» [57]، أما اصطلاحا: فقد عرفه قدامة بن جعفر بأنه: «نعت من نعوت الوزن الذي يتوخى فيه تصدير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به أو من جنس واحد في التصريف»[58].

جعل قدامة بن جعفر الترصيع يشكل ظاهرة مشابهة تماما للوزن، لتعزيز إيقاع البيت من خلال تطابق أواخر الأبيات بسجع أو ما يشبهه، حيث يحدث هزة في وجدان السامع فتصرفه لتذوق الخطاب والبحث في جمالياته.

فالشعراء يحاولون أن يوفروا لأشعارهم أقصى ما يمكن من الانسجام الإيقاعي، ومما يساعدهم في ذلك «الترصيع»: «وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبه بترصيع الجواهر بالحلي»[59]، أما الطرابلسي أضاف في دور الترصيع؛ إذ اعتبره مما يوفر نوعا من التقفية الداخلية « [...] التي تختلف مدًى وعمقا من مثال إلى آخر فتتوفر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة، كما تتوفر في بيتين متتاليين أو أكثر[...] ولكنها قد تلعب دورا كبيرا في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي»[60].

كما هو ضرب من التكرار القائم على ترديد بنية وزنية معينة داخل البيت الشعري، عده قدامة من نعوت الوزن معرفا إياه بقوله: «هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف»[61].

ومما يستفاد من تعريفه أن وظيفته فنية جمالية، بحيث يضفي على الشعر رونقا وجمالا يشعه الانسجام والتتابع الإيقاعي المنتظم، الصادر عن مفردات الترصيع المشكلة في صيغ وزنية متطابقة، بالإضافة إلى الصوت

المتكرر في أعقاب كل وحدة موسيقية، أو في نهاية الجملة الترصيعية مع ما يمكن أن يكون من تماثل في البنية الصرفية، كل هذا من شأنه أن يشكل وقعا جماليا يستثير السامع بما يوفر من تناسب موسيقي.

قسم قدامة بن جعفر الترصيع إلى ثلاثة أنواع هي: ترصيع السجع، ترصيع بما يشبه السجع وترصيع التصريف.

وما يستشف من قراءتنا لهذه القصائد أن النوع الأول (ترصيع السجع) هو الغالب على جل هذه النصوص.

فالقصيدة اصطبغت بهذا اللون البديعي لما وجد الشعراء فيها ما يحقق لشعرهم من أثر فني جمالي.

8.التكـــــــــــرار:

لغـــــــة: هو مصدر « «كرر» إذا ردد وأعاد يقال: كرر الشيء، تكريرا، وتكرارا، أعاده مرة بعد أخرى، فكان من معانيه «الرجوع، أو الترجيع والبعث والإحياء بعد الفناء»[62].

أما في اصطلاح البلاغيين فهو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، وقد عرفه ابن الرشيق: «بأنه تكرار كلمة المعنى واللفظ، ويكون في الألفاظ أكثر من المعاني، بقية التشوق والاستعذاب أو التنويه أو التهويل»[63].

كما أدرك النقاد والبلاغيون العرب بحاستهم السمعية القوية القيمة الجمالية للتكرار «فاستحسنوا منه ما جاء مصاحبا لانفعال النفس محققا جانبا

كبيرا من حلاوة الجرس، فكان له من لوني الموسيقى الخارجية والداخلية نصيبه المرموق، كما أسقطوا بالنقد الجريء كثيرا من تكرار أفذاذ الشعر، الذي جانب تكرارهم هذا النمط»[64].

اعتبره ابن جني «احد وسائل التوكيد، وقسمه إلى نوعين دون الفصل بين أغراضه وحسنه وبذيئه»[65].

ومن بين النقاد الذين اهتموا بهذه الظاهرة أيضا في دراساتهم المعاصرة نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» نظرت فيه لهذه الظاهرة ووضعت لها الشروط، وهي ترى أن التكرار في ابسط أنواعه هو: «إلحاح على جهة هامة في العبارة ُعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[66].

والتكرار في الشعر أنماط عديدة، فقد يكون على مستوى الصوت الواحد أو على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة وذلك بإعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو متعدد، وما سنركز عليه في دراستنا هو تكرار الكلمة.

9.تكرار الكلمة:

إنها تشكل «الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري»[67].

وتكرار الكلمة غلب على أسلوب الشعراء القدامى والمحدثين باعتباره محاولة لخلق إيقاع مغاير في القصائد، بالإضافة إلى أنه يفيد التأكيد على المعنى المراد لتقويته وتثبيته في ذهن السامع، ولهذا ورد تعريفه عند القدماء لا يخرج عن هذا الإطار «قسموه إلى تكرار لفظي معنوي» (68).

من خلال قراءتنا نخلُص إلى أن الأشكال الموسيقية تجاوزت حدود العروض إلى الأدوات الفنية الأخرى، والتي أعطت موسيقى مؤثرة، وذلك بخلق جو وجداني نابع من ذوق رفيع لدى الشعراء خالية من التكلف والتصنع مرتبطة بنفسية الشاعر وتجربته الشعرية.

الهوامش والمراجع

1) بن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:5، 1981، ص 117.

2) محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص 270.

3) الفارابي، رسالته المنشورة في مجلة شعر البيروتية، محسن مهدي، العدد 12، 1959، نقلا عن محمد لطفي اليوسفي،المصدر نفسه، ص 271.

4) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، الدار البيضاء للنشر، المغرب، ج: 1، د.ط، د.ت، ص 119.

5) الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعرفة، بيروت، ط:1، 1993، ص 265

6) عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد الأدبي القديم، د.و.م.ج، الجزائر، ط:2، 1999، ص 221.

7) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، دار مجدلاوي، الأردن، ط:1، 2002، ص35.

8) ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام،منشأة المعارف، مصر،د.ط، د.ت، ص 41.

9) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 90 ، تح وتع:محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 64.

10) المصدر نفسه ، ص90.

11) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن

الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:2، 1981، ص122.
12) أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1981، ص144.
13) حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:1، 1984، ص191.
14) حسين الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، إفريقيا الشرق، د.ط، 2001، ص06.
15) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، ص 119.
16) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط:1، 1998، ص177.
17) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط:3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1993، ص18.
18) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، ص 134.
19) بتصرف: حسن الغرفي، حركية الإيقاع العربي المعاصر، ص 07.
20) المرجع نفسه، ص 07.
21) ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص 110.
22) أبو العرفان محمد ابن علي، شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية، تح: فتوح خليل، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط:1، 2000، ص 177.

23) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط: 5، 1981، ص 152-153. [البحور الكثيرة المقاطع هي: الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف، الرمل، المتقارب، السريع، المنسرح، المديد، المتدارك].

24) ابن الشيخ، الإنشائية العربية، ص.ص 238-240، عن محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص34-35.

25) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 177- 178.

26) حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، ص 197.

27) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175.

28) ينظر: ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ص136.

29) المصدر نفسه ،ص 136.

30) عبد القادر عبد الجليل، المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 1998، ص 164.

31) ابن منظور، لسان العرب، ج: 15، مادة قفا.

32) سورة الحديد الآية (27).

33) ينظر: ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ص 136.

34) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 275.

35) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

36) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 151.

37) عبد الرؤوف محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د.ط، 1977، ص 06.

38) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، ص

.74

39) ينظر ابن الرشيق: العمدة، ص 155-156

40) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 1، د.ت، ص 103.

41) مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض، والقافية)، م.و.ن.ت، الجزائر، 1989، ص 204.

42) موسى ربابعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن، 1998، ص 148.

43) المصدر نفسه ص 130.

44) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ج:1، ص 173.

45) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 283.

46) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط:2، 1982، ص 74.

47) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 247.

48) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1973، ص 114.

49) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 247.

50) عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تعليق أغناطيوس كراتشفوفسكي، دار السيرة، بيروت، 1982، ص 5.

51) Michèle Aquien:Dictionnaire de poétique,librairie générale,Française, petit larousse,édition Paris, 1989,P148

52) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج:1، ص 321.

53) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 323.

54) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني–البيان–البديع، دار النهضة، بيروت، د. ط، د. ت، ص 624.

55) محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري قراءة في أمالي القالي، ط:1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 185.

56) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح : محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية بيروت ، ط2، 1999،ص 8.

57) أبو الهلال العسكري ، الصناعتين ،ص 8.

58) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص80.

59) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 1982 ، ص190.

60) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص80

61) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ،ص80.

62) ابن منظور ، لسان العرب ، مج :5، مادة كرر ، ص135.

63) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج:2، ص ص 73–74.

64) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير ، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة ، ط19781،1 ،ص 291

65) ابن جني ، الخصائص ، ص ص 211–213.

66) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط:6 ، 1981 ،ص 273

67) مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت الى النص "نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ،ص 73

68) عبد الرحمن تبرمسين ، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ط:1 دار الفجر للنشر والتوزيع ، مصر ،2003، ص197.

التركيب الفعلي وأنماطه عند سيبويه

الدكتورة : دليلة مزوز
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخص:

يطرح هذا المقال فكرة التركيب الفعلي وتأسيسه القائم على ثنائية المسند والمسند إليه وعلاقة ذلك مع اللزوم والتعدي اللذين يعملان على توسيع التركيب أو تضييقه وبيان التركيب المبني للمجهول وأنماط الاختصار في المبنى والاسترسال في المعنى وعمل المشتقات وتراكيبها وأنماطها المختلفة، وبيان خصائصها التي تجمع بين مميزات الفعلية والاسمية.

فالفعل في تراكيبه المختلفة يشكل شبكة من العلاقات المعنوية التي تفسر عمل العناصر المتموضعة فيه وكذا حركتها ومحلاتها

Résumé:

Cet article traite l'idée de syntaxe verbale et sa constitution basée sur le prédicat et le sujet puis la relation avec l'intervention et la transitivité. On parle de la syntaxe fondée sur le passif, les types de concision, le rôle des dérivées et la présentation de ses caractères qui réunissent les caractéristiques verbales et nominales.

Or, le verbe dans ses différentes compositions représente un ensemble de relations sémantiques qui expliquent le rôle de l'emplacement de ses éléments.

يتأسس التركيب عند سيبويه على علاقة تآلفية بين عنصرين متلازمين هما: المسند والمسند إليه،" وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بد"[1] وينفرد السيرافي ببسط أنواع المصطلحات الواردة مقابلا للمسند والمسند إليه: مستندا في ذلك إلى بيان دورهما الوظيفي ، يقول" فيه أربعة أوجه أجودها وأرضاها أن يكون المسند معناه الحديث والخبر، والمسند إليه المحدث عنه وذلك على وجهين فاعل وفعل: كقولك: قام زيد وينطلق عمرو واسم وخبر كقولك زيد قائم" وإن عمرا منطلق"، فالفعل حديث عن الفاعل، والخبر حديث عن الاسم، فالمسند إليه هو الفعل، وهو خبر الاسم، والمسند إليه هو الفاعل، وهو الاسم المخبر عنه"[2].

يشرح النص الأنماط الأساسية للتراكيب الفعلية والتراكيب الاسمية، مع بيان العلاقة الجوهرية التي تجمع بين المسند والمسند إليه، إذ جعل الفعل بمقابل الخبر، والفاعل بمقابل المبتدأ من حيث علاقة الإسناد، فالفعل والخبر مسندان والفاعل والمبتدأ مسند إليهما.

فالشحنات الإخبارية التي يحملها الفعل والخبر تتميز بالفاعلية والوصفية، والقصدية، فهما بؤرة الكلام وحولهما ينعقد الإسناد يقول مارتنيه:"الأفعال مونيمات متخصصة في التوظيف الإخباري"[3] .

ويمكن تبين طروحات التركيب الفعلي فيما يلي: التركيب الفعلي وتأسيسه في إطار اللزوم والتعدية، ثم بيان التركيب المبني للمجهول وأنماط الاختصار في المبنى واسترسال في المعنى. ثم عمل المشتقات وتراكيبها وبيان خصائصها التي تجمع بين مميزات الفعلية والاسمية.

1 – مفهوم التعدية واللزوم عند سيبويه:

استعمل سيبويه جهازا اصطلاحيا يدل على التعدية واللزوم ووظيفتهما، وهو مفهوم نحوي يقوم على مقابلة بين عمليتين تركيبيتين تجريان داخل نظام الجملة، ويشمل هذا الجهاز الألفاظ الآتية:

المتعدي وغير المتعدي، ويشمل مجال المتعدي المجاوز والواقع والموصول والمباشر والمنقول والملاقي. ويشمل مجال غير المتعدي/ اللازم، والقاصر، وغير المجاوز والمنتهي، وغير الملاقي[4].

لقد منح سيبويه للتعدية مفهوما دقيقا، يدل على مدى إدراكه للعلاقات التي ينشئها الفعل المتعدي مع العناصر الجديدة التي يتم استدعاؤها.

يذكر في باب أسماه:" باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول" وذلك قولك: ضرب عبد الله زيدا، فعبد الله ارتفع ههنا كما ارتفع في ذهب، وشغلت ضرب به كما شغلت به ذهب، وانتصب زيد لأنه مفعول تعدى إليه فعل الفاعل، فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيدا عبد الله، لأنك أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخرا في اللفظ"[5] .

إن ما يطرحه النص هنا هو في غاية الأهمية من حيث إنه يصف العلاقات الوظيفية التي يقيمها الفعل مع العناصر التي يرتبط معها في التركيب، فدلالة الفاعل واحدة في التركيبين اللازم والمتعدي، أما كون الفعل في التركيب المتعدي يتجاوز فاعله لعدم كفايته الدلالية واحتياجه إلى عنصر آخر جديدا يكمل المعنى الذي حمله الفعل؛ فالمفعول به قد دخل في عناية الفعل وصار عنصرا إجباريا وقد يحدث أن ينتقل المفعول إلى الرتبة الثانية

ويزحزح الفاعل عن موضعه، غير أن هذا التغيير في المواضع لا ينجم عنه اختلاف في المعنى، لأن قصد المتكلم واحد في التركيبين. وهو وقوع الضرب على زيد. إلا أننا نكون أمام نمطين لتركيب واحد. هما:

فعل + فاعل+مفعول به.

فعل + مفعول به+فاعل.

فالفعل يرسم مواضع للأسماء ويعمل على تصنيفها وتفسيرها. فالتعدية إلى المفعول به يعد نوعا أولا، وتأتي العلاقات الدالة على المصدرية والزمان والمكان والهيئة والسببية لتكون نوعا ثان من التعدية، إذ هي عند سيبويه ومن تبعه من النحاة على درجات، وتعكس حركة المحلات، وأثر العامل، والعلاقات الناشئة عن تفاعل الأفعال بالأسماء.

فالتعدية واللزوم مفاهيم تعكس حركة النقل وعدم النقل للمحلات والمواضع وعلاقاتها بالعوامل.

إن العلاقة التي ينشئها الفعل مع المفعول به يصفها سيبويه بأنها دلالية، تعكس تفاعل المبنيات مع المعربات[6] كما هو مبين في المثالين الآتيين:

ج (1) - ضرب عبد الله زيدا.

ج (2) - ذكرت زيدا.

يدرج هذان المثالان ضمن النمط الأول من التعدية، وصورته: فعل + فاعل + مفعول.

أما النمط الثاني، فتمثله الأفعال المتعدية إلى مفعولين، وقد قسمها سيبويه إلى نوعين؛ نوع اختياري، أي عليك أن تختار الاقتصار على أحد المفعولين. ونوع إجباري لا يمكنك الاقتصار فيه على أحد المفعولين دون الآخر. ففي قولنا:

ج (3) كسوت بشرا الثياب الجياد. يمكن تحويله إلى النمط كما في ج (4) كسوت بشرا. بإسقاط المفعول الثاني.

وفي هذا النوع الاختياري لدينا نمطان هما:

فعل + فاعل+ مفعول 1 + مفعول 2.

فعل + فاعل+ مفعول 1 + (...) .

أما النوع الثاني من الأفعال المتعدية (الإجباري) فيحدث فيه وجوب الإبقاء على المفعولين، لأن أصلهما مبتدأ وخبر وهو ما نجده في أفعال: القلوب والشك واليقين نحو:

ج (5) حسب عبد الله زيدا بكرا.

فلو حذفنا المفعول الثاني يصير التركيب عديم المعنى، لأن به يعقد الكلام؛ فالفعل تضمنه لأن "حَسبَ" يتضمن موقعين للشك. فلو قلنا: حسب عبد الله زيدا... فإننا نلمس فراغا في التركيب، وحتى نسد هذا الفراغ. نطرح السؤال الآتي:

ماذا حسب عبد الله زيدا؟ يكون الجواب: بكرا، إذ تظهر قيمة هذه الفضلة الثانية في سد الفراغ التركيبي والدلالي.

3 – أما النوع الثالث من الأفعال المتعدية،فهي الأفعال التي تتعدى إلى ثلاثة مفاعيل، ولا يجوز الاستغناء عن واحد منها[7]. فهو بمثابة الفاعل ومثل له سيبويه بقوله: أعلم الله زيدا عمرا خيرا منك. ولكن كيف لهذا التركيب أن يحمل ثلاث فضلات في آن واحد؟

يشترط النحاة في مثل هذا التركيب أن يتحقق فيه الإسناد بين المسند والمسند إليه، فحينها يمكننا إضافة الحملات الفضلية ف1، ف2، ف3... فالفعل "أعلم" تحول من متعد إلى اثنين إلى متعد إلى ثلاثة مفاعيل بزيادة

همزة النقل.

وتمثل هذه الحالة من التعدية أقصى ما يصل إليه الفعل العامل من المفاعيل، فلا يجد بعد هذا ما يتعدى إليه، فيصير كأنه لازم[8].

يرى سيبويه أن الأفعال إذا انتهت إلى الغاية وأردت إيصالها إلى دلالات أخرى، فإنك تعتمد الجمل من صنف: أعلمت هذا زيدا قائما العلم اليقين إعلاما، فالتوسع في الكلام له طرائقه وأنماطه، إلا أن هذا النمط قليل الاستعمال.

ومن خلال ما سبق، تتحدد لنا بنية العمل في الأفعال، حيث إنه يقوم على بناء متدرج للقوة المرادفة للعمل، تقع في قمة هذا التدرج قوة الفعل، ويتفرع عن هذه الدرجة من القوة تصنيف للجملة الفعلية يقوم على محورين.

1 – العنصران الحاملان للوظيفتين التركيبية والدلالية هما (الفاعل والمفعول به).

2 – عدد العناصر المشكلة للجملة ورتبتها وقيمتها بالنسبة للفعل.

2 – المبني للمجهول خصائصه التركيبية والدلالية عند سيبويه:

لا شك أن العلاقة بين التعدية والبناء المجهول شبيه بعلاقة النواة والمدار الذي تدور فيه، إذ لا يمكن الحديث عن المبني للمجهول بعيدا عن تركيب متعد، فهو الذي يوفر العناصر الاحتياطية التي نستعيض بها وننقلها لتحل محل العنصر المحذوف، وإذا كانت التراكيب في التعدية تتجه نحو التوسع، فإن التركيب المبني للمجهول يتجه نحو النقصان، مع الفارق في قوة المعنى واسترساله.

يتأسس المبني للمجهول على بنية تمر بثلاث مراحل هي: الحذف، وتغيير صيغة الفعل، وانتقال موضع المفعول به (حذف، تغيير، نقل) .

وهذه المراحل الثلاثة يحكمها قانون التغيير، فالحذف وتحويل صيغة الفعل، ونقل موضع المفعول تغييرات تطرأ على كل عناصر التركيب، ويمكن وصف هذا بحركة التغيير الكلي التي تساهم فيها كبرى المسائل النحوية وهي:(الحذف، والاشتقاق، والإعراب، والتعدية والرتبة...).

يعرض سيبويه للمبني للمجهول في:" باب المفعول الذي تعداه فعله إلى مفعول" وتقوم دراسته للتراكيب في هذا الباب على الوصف والمقارنة بين التراكيب من حيث الإسناد وأركان التوسعة، وينعت نائب الفاعل بالمفعول المرفوع[9] ، ويجعله في مقابل الفاعل، وقد يساوي بينهما من جهة الإسناد والوظيفة؛ ودلالته على ذلك التزامه بحركة الفاعل (الرفع) ومحل الفاعل (المسند إليه)، ويعكس هذا المساواة بين التركيب اللازم والتركيب المتعدي إلى مفعول واحد[10] والحكم هنا يقوم على البنية التركيبية لا الدلالية، لأن ما تقره البنية السطحية خلاف ما هو مقدر في البنية العميقة، ويمكن بيان ذلك في التراكيب الآتية:

ج (1) - ذهب زيد.

- جلس عمرو.

ج (2) - ضُربَ زيدٌ. وبنيتها المقدرة، ضرب عمرو زيدا ففي ج (1) نجد أن المثالين قائمين على طرف واحد في الخطاب، فالفعل أقام علاقة واحدة أو دل على الحدث من جهة واحدة وهو الذهاب أو الجلوس.

أما في ج (2) فإن الفعل (ضرب) يشترط طرفين هما: الضارب والمضروب.

فالتركيبان المبني للمعلوم والمبني للمجهول حقق أبعادا تركيبية من خلال ما وصفه سيبويه تتمثل فيما يلي:

أ- بيان قيمة الاسم (الفاعل) في التركيبين؛ لأنه بؤرة الحدث وبه يعقد الكلام ويقوم الإسناد.

ب- تفاعل بين الاسم والفعل من حيث البنية (الصيغة) ودلالة إحداهما على الآخر، واشتراكهما في الرفع الذي وجد محله في الفعل ونائب الفاعل.

وهذا ما دفع بأحد الباحثين إلى اعتبار المبني للمجهول صيغة تركيبية بالدرجة الأولى:" لأنها تقتضي تغيير علاقات الإسناد والتقليل من عدد العوامل ذات الصلة بالمسند، وبالتالي تغير توجه هذا الأخير من عامل كان عمدة إلى آخر كان فضلة وصار عمدة"[11].

والواضح أن الاهتمام بالتركيب عند سيبويه كان من خلال تحليله للتراكيب التي يتعدى فيها الفعل إلى مفعولين، أو ثلاثة مفاعيل؛ فالذي ينوب عن الفاعل هو المفعول الأول دائما، لأنه الأقرب ولأن المفاعيل ليست متساوية عنده، وعلاقتها بالفعل متباينة، فالتعلق بالفعل يقع على المفعول الأول، أما المفعولان الثاني والثالث فهما ليسا مفعولين حقيقيين، فالمثال الذي عرضه سيبويه:" كُسي زيدٌ الثوبَ". وبنيته المقدرة (العميقة) كسوت زيدا الثوب. فالكسوة كانت موجهة لزيد، فالحدث واقع عليه لا على الثوب، فالكسوة والثوب مجتمعان توجها إلى تركيز وظيفتهما وعلاقتهما الدلالية على "زيد" لا غيره، والأمر نفسه في المثال: أُعطيَ عبد الله الثوبَ إعطاءً جميلا. حيث "صُيِّرَ فعل المفعول والفاعل حيث انتهى فعلهما بمنزلة الفعل الذي لا يتعدى فاعله ولا مفعوله"[12].

وكان التركيب في أصله: أُعطيَ عبد الله. لأن التركيز هنا على الشخص الذي وجه له العطاء. وهو المقصود من الكلام، ولذا وجهت العناية والاهتمام إلى المفعول الأول "عبد الله".

3 – الأسماء المشتقة واستقلاليتها التركيبية وخصائصها الدلالية عند سيبويه:

يصف سيبويه عمل المشتقات نحو: اسم الفاعل، واسم المفعول اللذين يعملان عمل فعلهما، ويتحدث عن الصفة المشبّهة التي تشبه في عملها اسم الفاعل، وأشهر صيغها: أَفْعَل، فِعْلانْ، فَعِلٌ، فَعِيلْ، كَأَعْرَجْ، وأحور وعطشان وشرس وحليم وحكيم وسميع.ثم إن مفعولهما يتقدم عليهما مثلما يتقدم اسم الفاعل نحو: هذا ضروب رؤوس الرجال وسوق الإبل، وضرب سوق الإبل فهي بمثابة اسم الفاعل في نحو قوله: هذا ضارب زيدا وعمرا، وضارب عمرًا.[13].

1- اسم الفاعل :يكون اسم الفاعل في خصائصه التركيبية والدلالية شبيها بالفعل المضارع فهو الدال على استمرارية الحدث، ويتعدى إلى المنصوب، ويتعلق بغير الفاعل[14] .

فاسم الفاعل صيغة مزدوجة، تدل على الحدث الواقع في الزمنين الحاضر والمستقبل، ويرتبط في صيغته الصرفية بالفعل المضارع نحو:

يَضْرِبُ ← ضَارِبٌ

//0 | //0 |

(حركة + سكون + حركتان) ← (حركة + سكون + حركتان).

فهذا التساوي لم يأت صدفة، وإنما كان لأن الاسم على فَعَلَ يَفْعَلُ فاعلٌ

وعلى فُعلَ يُفْعَلُ مَفْعُولْ"[15]

إضافة إلى هذه الحركات والسكنات فإن الاسم والفعل المضارع يحملان حركة إعرابية واحدة وهي الرفع إنهما يحيلان على زمن وجهة واحدة.

يركز سيبويه على الشبه الدلالي بين الفعل المضارع واسم الفاعل، يقول:" هذا يضرب زيدا الساعة. وكان زيدٌ ضارباً أباك، فإنما تُحدِّثَ أيضا عن اتصال فعل في حال وقوعه، وكان موافقا زيدا، فمعناه وعمله كقولك: كان يضرب أباك، ويوافق زيدًا"[16]، فالزمن في التركيبين موصول بالحدث، فقد تحقق فيهما التعدي والنصب، والزمن المستمر،...

وركز سيبويه على مسألة في غاية الأهمية وهي: الاتصال والانفصال في المعنى في اسم الفاعل الذي يتعدى إلى منصوبين؛ نحو: يا سارقا الليلة أهل الدار. فوقوع الفعل على الاسم المنصوب كان في اللفظ لا في المعنى" وإنما أوقعوا الفعل عليه على سعة الكلام"[17].

2 -اسم المفعول: من الأسماء المشتقة التي تقترب من الفعل المضارع المبني للمجهول، اسم المفعول؛ فهما من صنف واحد من المشتقات، أو لنقل إن مجالهما واحد أو يقترب أن يكون واحدًا، وهما أيضا واقعان في مجال دلالي واحد ومنطلقان من بنية تركيبية واحدة، ويقودنا التصور الاشتقاقي إلى طرح الفرضية الآتية:

فعل مضارع (مبني للمعلوم) ← اسم الفاعل (صيغة لازمة محولة إلى متعد)

فعل مضارع (مبني للمجهول) ← اسم مفعول (صيغة متعدية)

ويرتد هذا التركيب إلى اللزوم والتعدية ويعكسانهما في حركتهما الاشتقاقية وعملهما، فهما صيغتان مزدوجة من حيث الدلالة.

3 – الصفة المشبهة: ما ينصرف إليه النحاة وعلى رأسهم سيبويه أن هناك تدرجا في العمل، إذ جعلوا عمل الأسماء المشتقة على درجات، وأقواها اسم الفاعل، ولذا شبهت به الصفة المشبهة وتتميز عنه في أنها تدل على الثبوت والاستمرار والإطلاق، وهو يدل على الحدوث.

وقد حدد سيبويه الحقول المعنوية التي تحملها الصفة المشبهة وهي الدالة على الألوان، والعيوب الظاهرة، والحالات المؤقتة مثل: شبعان وعطشان وسكران ولكن كل هذه المحاولات التصنيفية لم تفض إلى ما يطمئن إليه الإنسان[18] .

ومثال عمل الصفة المشبهة قول العجاج: محْتَبك ضَخْمٌ شؤونَ الرأس، **فإذا كانت نكرة عملت بتنوين، وقد مثل التنوين هنا قوة تأثيرية بُثت في الصفة وجعلتها كالفعل أو اسم الفاعل.**

وإذا حققنا في بنيتها المقطعية وجدنا شبها باسم الفاعل، إضافة إلى التنوين الذي يجعلهما قويان مثلما يبينه الجدول الآتي: فهما لا يعملان إلا إذا نونا.

	نكرة	منون
اسم الفاعل	كَاتبُ العدلِ	كاتبٌ العدلَ
الصفة المشبهة	حَسَنُ الوجه ضخم الحبةَ	حَسنٌ الوَجْهَ

ومجمل القول إن الصفة المشبهة بنية مزدوجة تدل على الصفة والموصوف يؤهلها لتطابق اسم الفاعل" من حيث دلالته على موصوف غير معين وصفة معينة"[19]، ويكون اسم الفاعل مهيئا لدخول دائرة الفاعلية من الوجهة الوظيفية.

فالمشتقات في أصل بنيتها الوظيفية ترتد إلى ركن الإسناد، الفعل والفاعل،

فهي إما أفعالا أو شبيهة بها، وإما فواعل أو شبيهة بها. إذ تدور في دائرة الإسناد التي تعد كبرى العلاقات.

فالفكر النحوي هنا مبني على ثنائيات متلازمة. التعدي واللزوم، الجملة الفعلية والجملة الاسمية، المبني للمعلوم والمبني للمجهول، الفعل المضارع واسم الفاعل، الصفة المشبهة واسم الفاعل.

فهي تتدرج من بنية صغرى فتصير بنية كبرى تحمل المعنى وتوزعه، ثم تتقلص ولكن لا يتقلص معها المعنى بل يكبر ويزداد اتساعا.

4-اسم الفعل:

يدل مصطلح "اسم الفعل" على الجمع بين خصائص الاسم وخصائص الفعل، وهي معادلة تعكس ثنائية الأصل والفرع ، والخفة والثقل؛ فالاسم يوصف بالخفة وعدم احتياجه إلى غيره في تشكيل التركيب بمقابل الفعل الذي يتّصف بالثقل وهو يحتاج إلى غيره، وهذا الربط يشف عن أبعاد وظيفية يساهم في حملها الاسم والفعل على حد سواء.

إن اسم الفعل العامل ما دل على الأمر والنهي مثل: أرود زيدا ، وهلّم زيدا ، بمعنى هات زيدا ، وقريب من هذا نطقت به العرب وأعملته حيث تقول :حيهل الثريد أي ائتوا الثريد[20].

ومنها ما هو محوّل عن أسماء الزمان والمكان والجار والمجرور نحو : مكانك ، وعندك ، وبعدك .فالفعل الذي تعدى إلى هذه المشتقات محذوف تقديره : ابق مكانك وعندك بمعنى "قف" مكانك ،وحكمها كحكم أفعالها المتعدية.

وإنما كان ربط عمل اسم الفعل بالأمر والنهي لاحتياج الكلام هنا إلى آمر ومأمور « فأما ما يتعدى المأمور إلى مأمور به فهو قولك: عليك زيدا ،

ودونك زيدا ، وعندك زيدا ، تأمره به ...وأما ما تعدى المنهيُ إلى منهيٍ عنه، فقولك: حذَرَك زيدًا، وحذَارِك زيد »[21] ، والفاعل هنا مضمرٌ مقصود إضماره ، فإذا قلت: عليك زيدًا ، فهو مساوٍ لقولك : ائتِ زيدا «ألا ترى أن للمأمورين اسمين : اسما للمخاطبة مجرورا، واسمه الفاعل المضمر في النية »[22]

فاسم الفعل اتّصف بالحدث والتسلط من جهة الفعل، واتصف بالدلالة على الفاعل أو المصدر من جهة الاسم.

4-المنصوبات التي يتعدى إليها الفعل تشكيل جديد للأنماط الفعلية:

يتحدث سيبويه عن المنصوبات بإسهاب واهتمام كبيرين ، إذ نجده يبحث عن سبب نصب كل اسم أو مصدر في التركيب ، ويعلل ذلك النصب بعامل مذكور أو محذوف ، وقد يكون النصب قويا أو ضعيفا . ومن المنصوبات الواردة في الكتاب ما يلي:

1.4.المفعول المطلق (المصدر) :

يسميه سيبويه "أحداث الأسماء" ومثّل لها بالضرب والقتل والحمد[23] ولا تختلط بدلالة الأفعال إذ هي «ليست بالأحداث ولا ما يكون منه الأحداث وهي الأسماء» [24].

وفي معرض تحليله ذكر أن الفعل يتعدى إلى اسم الحدثان الذي أُخذ منه[25] ،واستعمل لفظة "صنف" ليدل على معنى الذهاب ، فالفعل هنا قوى الحدث لتعديه إلى المصدر الذي تربطه به علاقة معنوية ولفظية ، إذ هو مشتق منه.والى هذا الرأي ينصرف السيرافي الذي يؤكد صحة ذلك فيقول: «ومما

يدل على صحة قولنا في المصدر اجتماع النحويين على تلقيبه مصدرا، والمصدر المفهوم في اللغة هو الموضع الذي يصدر عنه ... فعقلنا بذلك أن الفعل قد صدر عن المصدر حين استوجب بذلك أن يسمى مصدرا»[26].

فالاسم الحدث أو المصدر «اسم لجنس فعله، والجنس أبدا غاية الغايات ونهاية النهايات في معناه»[27].

والغاية هنا أن دلالته مفتوحة، وأنه أصل الاشتقاق، وأنّه متحرر من قيود الحرف «كالمفعول به وله وفيه ومعه»[28]. وتعلّقه بالفعل مطلق مما جعله مفعول التعدية المباشرة.

يعكس المفعول المطلق قوة الفعل وسيطرته على عناصر التركيب والتحكم في مواضعها.إنه يمثل قوة الاسم بمقابل قوة الفعل فيحملان التركيب في ثنائية القوة الدلالية المستمدة من الأفعال والأسماء.

2.4.المفعول لأجله:

المفعول له أو لأجله صنف من المصادر دال على التعليل بالسبب أو الغاية، ويسميه سيبويه "بالموقوع له" «لأنه تفسير لما قبله لِمَ كان»[29]. ويشرح مجيئه في التركيب إجابة عن سؤاله : لمَ فعلت كذا وكذا [30].

إنه الاسم الذي يأتي منصوبا لبيان السبب أو الغرض والغاية وهو يختلف عن المفعول المطلق الذي يرتبط بفعله مباشرة.

فالمفعول لأجله يعكس قانون التدافع الذي تحدث عنه ابن يعيش «أي دفع الفعل الثاني بالأول لمعنى حاصل نحو قولك: فعلت هذا حذَر شرّك»[31]. ولا تحقق فيه السببية إلا إذا اشترك فيه الفعل والفاعل نحو قولك: زرتك ابتغاء مرضاة الله، فالزائر هو المتكلم والطالب لمرضاة الله هو المتكلم، ووراء الكلام قصد ونية.وقد يخرج المفعول لأجله عن النصب إلى الجر فينقطع

التواصل بين الفعل العامل ومعموله .مع بقاء القصد الدال على أن التركيب فيه سبب وعلّة نحو قولنا: زرت البيت الحرام لأكمل ركنا من أركان الإسلام، فالمعنى النحوي الذي يحمله المفعول لأجله هو إزالة الغموض وبيان السببية ، وقد شبّه سيبويه انتصابه بانتصاب التمييز، وساوى بين التركيبين التاليين:

1/ضربته تأديبا له.

2/... عشرون درهما

لقد شكل هذا التعدي نمطا جديدا يعكس العلاقات اللامتناهية التي يحققها الفعل العامل .

3.4.المفعول معه:

يسمه سيبويه بالمفعول به ،وهما عنده سواء ، لأن المفعول معه في هذا الباب مفعول به تعدى بحرف الجر[32].

فالواو حرف يختصر مفهوم المصاحبة ومطلق الجمع والعطف [33].ومذهب سيبويه «أن ما بعد الواو منصوب بالفعل لأنها بمعنى "مع" والواو يقتربان فإنهما جميع يفيدان الانضمام» [34].ثم يبرر اعتبار المفعول معه مفعولا به في نحو قوله مازلت وزيدا حتى فعل أي «مازلت بزيد حتى فعل»[35].فالقصد والنية غيّرا من حكم المنصوب بعد الواو ، فهو مفعول به في معناه وفي لفظه مفعول معه.

فما قرره سيبويه أن واو المصاحبة لا تغير المعنى، ولكنها موصولة لعمل الفعل إلى الاسم الذي بعده، أكده ابن يعيش إذ عدَّ الواو حرف تعدية للفعل اللازم المحتاج إلى تقوية توصله إلى الاسم المنصوب[36].ففي قولنا : استوى الماءُ والخشبَةَ.

حيث عملت الواو على جمع ما قبلها بما بعدها، وضمّه إليه، إذ أدخلتهما في دائرة دلالية واحدة، فحقق الفعل ارتباطه بالاسم المنصوب وتعلّق به تعلّقا غير مباشر.

4.4.المفعول فيه:

اقترن الفعل بالزمن اقترانا مطلقا، ولكن هذا الاقتران ورد على طرائق منها أنه يتعدى إليه ويطلبه ليكمل قوة حدثه التي تتطلب زمانا ومكانا، وحينما يتحدث سيبويه عن الفعل يربطه بالظرفية الزمانية نحو:ذهب وسيذهب «ففيه بيان ما مضى وما لم يمض منه، كما أنّ فيه استدلالا على وقوع الحدث... وذلك قولك: قعد شهرين،وسيقعد شهرين، وتقول: ذهبت أمس وسأذهب غدا»[37].

فالبعد الوظيفي للأفعال المتعدية تتطلب زمانا ومكانا ،«وإن لم يذكره كما عُلِم أنه قد كان ذهاب ،وذلك قولك: ذهبت المذهب البعيد»[38].

فمعنى الفعل يتوغل في هذه الظروف ويقوي دلالة الحدث بهما ببيان زمانه ومكانه ،وهي ملابسات تعين على إنجاز الحدث، وإدراك أبعاده بعد وقوعه .

والواضح أن سيبويه في معرض حديثه عن تعدي الفعل إلى اسم الزمان واسم المكان يحدد معنى الكمية والتخصيص الظرفي.وهو ما يشرفه السيرافي في قوله : «إن الفعل يتعدى إلى ما كان مقدرا مسافته من الأمكنة نحو الفرسخ والميل وسمّاه وقتا لأن العرب قد تستعمل التوقيت في معنى التقدير وإن لم يكن زمنا»[39].

الهـــوامـــش و المراجع

1 - سيبويه، الكتاب، تحقيق: رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م، ج1، ص23.

2 - شرح كتاب سيبويه، ج2، ص59.

3 - Syntaxe générale, Arman Colin, Paris,1985,P123 et Voir, éléments de Linguistique générale, Armand Colin, Paris, 1970,P141.

4 - الكتاب، ج1، ص ص33 –45.

5 - المصدر نفسه، ج1، ص34.

6 - المصدر نفسه، الموضع نفسه.

7 – يرفض ابن يعيش ما ذهب إليه سيبويه من عدم جواز الاقتصار على المفعول الأول في الأفعال المتعدية إلى ثلاثة، ينظر: شرح المفصل، تحقيق:إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1422هـ - 2001م، ج4، ص303.

8 - ابن يعيش، شرح المفصل، ، ج4، ص304.

9 - الكتاب، ج1، ص33.

10 - المصدر نفسه، ج1، ص42 -43.

11 - نور الدين شوقي، صيغة المبني للمجهول من الإنجليزية إلى العربية، رسالة ماجستير في الترجمة (مخطوط) جامعة الجزائر، 1990م، ص37.

12 - الكتاب، ج1، ص43.

13 - المصدر نفسه، ج1، ص110.

14 - المصدر نفسه، ج1، ص108.

15 - المصدر نفسه، ج1، ص117.

16 - المصدر نفسه، ج1، ص194.

17 - المصدر نفسه، ج1، ص195.

18 - الرضي الاسترابادي، شرح الكافية، تحقيق: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة بنغازي، 1393هـ - 1973م، ج3، ص ص 143 – 149.

19 - المنصف عاشور، ظاهرة الاسم في التفكير النحوي، منشورات كلية الآداب منوبة تونس، 2004، ص157.

20 - الكتاب،ج$_1$ ، ص241.

21 - المصدر نفسه، ج1، ص249.

22 - المصدر نفسه، ج1، ص251.

23 - المصدر نفسه ،ج$_1$ ، ص12.

24 - المصدر نفسه، ج1، ص34.

25 - المصدر نفسه، الموضع نفسه.

26 - شرح كتاب سيبويه، ج1، ص57.

27 - ابن جني، المبهج في تفسير أسماء شعراء ديوان الحماسة،دار الكتاب العربي ، بيروت،ط2، 1403هـ– 1983م، ص46.

28 - السيوطي،همع الهوامع، تحقيق:أحمد شمس الدين،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1418هـ-1998م، ج3، ص94.

29 - الكتاب، ج1، ص367.

30 - المصدر نفسه، ج1،ص369.

31 - شرح المفصّل،تحقيق:إميل بديع يعقوب،دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1422هـ-2001م،ج1، ص449.

32 - "هذا باب ما يظهر فيه الفعل وينتصب الاسم لأنه مفعول معه ومفعول به " الكتاب ، ج1، ص 297.

33 - الجرجاني، المقتصد، تحقيق : كاظم بحر المرجان، دار الرشيد، العراق، 1982 م، ج1،ص ص659-661.

34 - الكتاب، ج1،هامش، ص297. وهو قول للسيرافي.

35 - ا المصدر نفسه، ج1،ص298.

36 - شرح المفصّل، ج1، ص439.

37 - الكتاب، ج1، ص35.

38 - المصدر نفسه، الموضع نفسه.

39 - المصدر نفسه ،ج1، هامش، ص36.

التكرار و دلالته في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي

الأستاذ : إلياس مستيري
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخص:

يعالج هذا المقال ظاهرة من الظواهر الأسلوبية في ديوان من دواوين البياتي وهي التكرار،الذي يشكل في هذا الديوان نسقا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية في النص بشكل تأنس إليه النفس، و بالتالي فإن هذا التكرار يؤدي رسالة دلالية عبر التراكم الكمي للحروف والكلمات و الجمل.

Résumé:

Cet article traite la répétition autant que phénomène stylistique dans un des recueils d'Al-Bayati. la répétition représente dans ce recueil un modèle dans la structure du poème qui est basé sur la redondance des caractéristiques poétiques. Donc cette répétition mène un message sémantique par l'accumulation quantitative des lettres, des mots et des phrases.

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، حيث يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية في النص بشكل تأنس إليه النفس، و بذلك فهو يؤدي "رسالة دلالية غير صريحة، رسالة لا تحملها الأبيات مباشرة و لا تؤديها مفردة بعينها، فالتكرار يقوم بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة أو الجملة أو الحرف، و عبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك ينبه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر و ارتأى تأديتها عبر التكرار"[1].

كما ترى نازك الملائكة أن "التكرار في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، و هذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية كاتبه"[2]. و ترى أيضا أن الشعر المعاصر من جهة الدلالة يقدم ثلاثة أنواع من التكرار؛ التكرار البياني، تكرار التقسيم و التكرار اللاشعوري.[3]

فالأول الغرض منه التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، و الثاني هو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، و الثالث يؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية من خلال تكرار عبارة في سياق شعوري كثيف يبلغ درجة المأساة. و بالنظر إلى شعرنا المعاصر فإن هذه الأنواع منتشرة بكثرة مع وجود أنواع أخرى.

إن لغة التكرار ليست جديدة على الشعر، بل التكرار من أهم خصائص الشعر قديما وحديثا، و هو سمة لا تكاد تفارق عنصرا من عناصره[4].

و قد نظر أحد النقاد المعاصرين و هو حسن الغرفي إلى التكرار من زاويتين، زاوية موسيقية و زاوية لفظية و ذلك في قوله: "و ما ينبغي مراعاته هو النظر إلى التكرار من الزاوية الموسيقية حيث يحدث التكرار في الكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا، ثم الزاوية اللفظية إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به".(5)

أما أماني سليمان داود فقد ركزت في حديثها عن التكرار على الزاوية الموسيقية وأثرها على نفس المتلقي حيث تقول "و يضفي التكرار ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة".(6)

التكرار و دلالته في ديوان "الموت في الحياة" للبياتي:

للتكرار في شعر البياتي مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة بناء و صورة وموسيقى، حيث تتعدد وظائفه بين التوكيد و الإيحاء و تركيب الصورة و بناء القصيدة، ومن خلال تصفحنا للديوان موضوع الدراسة وجدنا أن البياتي قد أغرم بالتكرار، إنه يكرر أصواتا أو كلمات أو أبيات أو مقاطع بكاملها "ليحدث إيقاعا معينا هادفا إلى التأكيد على شيء معين بالذات ليحدث في النفس هزة و دفعة إلى الأمام و يعمق الإيقاع أكثر عندما يستخدم التلميح و الكلمات الموحية بدل التصريح و الكلمات المباشرة"(7). و بالنظر إلى الديوان موضوع الدراسة فإن التكرار يتضمن دلالة و حضورا متميزين فهو يشمل:

1- تكرار الحرف:

إن تكرار صوت من الأصوات يثري الإيقاع الداخلي للقصيدة بلون موسيقي خاص،"و يحمل في ثناياه قيمة دلالية،إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة"[8]،وسنرى مدى استفادة الشاعر من الطاقة الكامنة لهذه الأصوات.

يقول البياتي في قصيدة"الموت في الحب":

فَرَاشَةٌ تَطِيرُ فِي حَدَائِقِ اللَّيْلِ إِذَا مَا اسْتَيْقَظَتْ بَارِيسْ
يَتْبَعُهَا أُولِيسْ
عَبْرَ الْمَمَرَّاتِ إِلَى مَمْفِيسْ
تَعُودُ لِلتَّابُوتْ
لِظُلْمَةِ الْبَحْرِ، لِبَطْنِ الْحُوتْ
تَتْرُكُنِي عَلَى الرَّصِيفِ صَامِتًا أَمُوتْ[9]

وظف الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى حرف(السين) كروي يسبقه مد(باريس،أوليس،ممفيس)،مما أعطى نغما موسيقيا له وقع في الآذان و الأسماع،و تطمئن له النفوس، و(السين) من الأصوات المهموسة التي توحي بنوع من السكون و الهدوء.

بعد ذلك ينتقل الشاعر في الأبيات الثلاثة الموالية إلى روي آخر (التاء)، وهو صوت مهموس أيضا ،وقد تكرر كذلك في الحشو بشكل لافت،ليعبر عن الجو الكئيب الحزين وينسجم مع الدلالة.

وفي قصيدة " الموت في الحب " يقول الشاعر:

خُذْنِي عَلَى ظَهْرِ جَوَادِ اللَّيْلِ وَالنَّهَار

إِلَى سُهُوبِ النَّار
رَاعِيَةً لِغَنَمِ الْقَبِيلَة
خُذْنِي إِلَى مَدِينَةِ الطُّفُولَة
فَإِنَّنِي أَمُوتُ مِنْ كَوْنِي لاَ أَمُوت(10)

إن أبرز الحروف المكررة في هذا المقطع (النون) و(اللام)، حيث تكرر كل منهما 9 مرات وهما من الحروف المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة، وبالتالي فهما يشكلان هيمنة صوتية في بنية المقطع، فالنون ساهم في بناء نسيج هذا المقطع إذ " انسجم بظلاله التي توحي بالنعومة واللطافة والرقة مع تجربة القصيدة " (11)، وهذا ما يوحي بتوجه الشاعر على لسان حبيبته عائشة نحو البراءة والجمال من خلال عناصر الطبيعة.

أما حرف (اللام) فإنه جسد صفة الانحرافية، وهي الانتقال من مكان إلى مكان ومن الموت إلى الحياة، فانسجمت الأصوات مع المعنى.

و هذا مقطع آخر من القصيدة نفسها و هو المقطع الثالث:

عَانَيْتُ مَوْتَ الرُّوح
فِي هَذِهِ الأَرْضِ الَّتِي يَهْدُرُ فِي جِبَالِهَا
رَعْدٌ عَقِيم وَ تَجُوعُ الرِّيح
وَ يُصْلَبُ المَسِيح (12)

لقد كرر الشاعر في هذا المقطع صوت (الراء) خمس (5) مرات و هو لثوي مجهور و له صفة التكرار، الأمر الذي أشاع إيقاعا اهتزازيا، أي أن الإيقاع المتولد من هذا الصوت أشاع نوعا من الإيقاع القادر على التردد بين درجتين: الانخفاض و الارتفاع، الأمر الذي أدى إلى انسجام الدلالة (الروح، الأرض، يهدر، رعد، الريح)، و كذلك جعلت (الراء) على سمت

الأحداث المعبر عنها (موت الروح، رعد عقيم، تجوع الريح)، "و شحنت الوحدات الفعلية بخصائص الوحدة الصوتية ذاتها، لذلك يحس المتلقي في الأسطر الثلاثة الأولى بتكرير دلالات الدوام والثبات"[13] و هي معاناة الشاعر من موت الروح في الأرض التي ترعد و لا تمطر.

و في قصيدة (موت الإسكندر المقدوني) نجد التكرار بارزا بشكل يثير السمع، يقول الشاعر:

أُحِسُّ بِالعُصَارَةِ الحَيَّة تَسْرِي فِي عُرُوقِ الأَرْض
وَ بِالظَّلاَمِ الحَيِّ يَنْبُشُ فِي نَوَاةِ كُلِّ شَيْء
وَ بِالحَضَارَاتِ التِي تَقَوَّضَتْ وَ اسْتَسْلَمَتْ لِلْمَوْت
وَ بِالرَّبِيعِ غَارِقًا بِالصَّمْت
وَ بِالُوُحولِ ، فِي انْتِظَارِ الشَّمْس.[14]

نلاحظ في هذا المقطع أن حرف الجر(الباء) قد تكرر ست مرات ،وهذا التكرار جعل الجمل تصاغ بالتركيب نفسه،وهذا ما نتجت عنه موسيقى داخلية أشبعت المقطع بنغم متكرر.

2- <u>تكرار الكلمة</u>:

هذا النوع من " أبسط أنواع التكرار و أكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة "[15]، و تكرار الكلمات يمنح القصيدة امتدادا و تناميا في الصور و الأحداث ، لذلك يعد "نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور و الأحداث و تنامي حركة النص"[16]، و مما لا شك فيه أن الكلمات تتكون من أصوات لذلك فإن تكرارها يحدث نغما موسيقيا، و الكلمات "التي تتبني من أصوات، يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا، يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم لكنه

أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة..."[17]

و ديوان (الموت في الحياة) مكتظ بالكلمات المتكررة من أسماء و أفعال سواء في البيت الواحد، أو في مقطع بعينه أو في القصيدة كلها "و هي عبر هذا التكرار و الحضور تحقق قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمل".[18] و من ذلك لفظة (الموت) في قصيدة (الموت في غرناطة):

تَنْهَضُ بَعْدَ المَوْت[19]

و تكررت في السطر الشعري :

مُقَدَّسٌ، بِاسْمِكِ، هَذَا المَوْت[20]

و كذا في السطر الشعري:

مِنْ قَاعِ نَهْرِ المَوْتِ يَا مَلِيكَتِي أَصِيح[21]

و لفظة (التابوت) :

تَفْتَحُ التَّابُوت[22]

و قوله :

في ظُلْمَةِ التَّابُوت[23]

ولا يخفى ما في الكلمتين من نغم موسيقي يبعث لونا من التناغم الداخلي في النص الشعري، و دلالة مركزية لأنهما تشكلان محور التركيب، و فيهما تمركزت الدلالة، دلالة الموت، التي تدور حولها مجمل القصيدة ابتداء من العنوان.

و من أنواع تكرار الكلمة كذلك، تكرار بعض الصيغ الصرفية التي يعد جانبا مهما في التشكيل الإيقاعي

و الشعري بعامة، و مثاله من الديوان قول الشاعر في قصيدة (شيء من ألف ليلة):

رَأَيْتُ خَائَن المَسيحِ فِي بَلاطِ المَلِكِ السَّعِيد
مُنَجِّمًا وَ مُخْبِرًا وَ كَاتِبًا
وَ رَاقِصًا عَلَى الحِبَالِ لاعِبًا[24]

فالصيغة الصرفية المكررة هنا هي (اسم الفاعل) ووردت ست (6) مرات و الشاعر في هذا المقام يصف هذا الشخص بالخائن و المنجم و المخبر و الكاتب و الراقص اللاعب، و هذا التكرار يحمل دلالة على خطورة هذا الإنسان المتعدد الصفات، و يعكس صفات الأشخاص الذين يؤثرون على الحاكم و يزيفون له الحقائق. هذا ناهيك عن معنى الحدوث الذي يدل عليها اسم الفاعل، أما من الناحية الصوتية "فتكرار الوزن الصرفي في البيت أو الأبيات يحدث إيقاعا صوتيا يشارك في موسيقية الشعر، و يجسد صوره، لأن تكرار الصيغة نفسها يعني تكراره نمطا تتردد فيه وحداته الصوتية"[25].

كما ورد تكرار الظرف في قول الشاعر:

عِنْدَمَا تَسْقُطُ فِي الوَحْلِ صَبِيَّة
عِنْدَمَا تَنْغَرِسُ السِّكِينُ فِي لَحْمِ الضَّحِيَّة
عِنْدَمَا تَسْعَى عَصَا السَّاحِرِ حَيَّة [26]

يبدأ هذا المقطع من القصيدة بداية ظرفية باستخدام ظرف الزمان (عندما) الذي يتكرر ثلاث (3) مرات، ليفرض على هذا المقطع هيمنة ظرفية، هذا من جهة، و من جهة ثانية فهو يحدث نوعا من الموازنة بين أسطر هذا المقطع،

"و يتجاوز هذا التكرار اعتقاد البعض بأن فيه عجزا لغويا، فقد ورد للتماثل اللغوي الذي يحمل تموجا موسيقيا و هو يبني معناه"[27].

و في القصيدة نفسها نجد الشاعر بعد أن بدأ بهيمنة ظرفية، أقام قصيدته على صيغة مكررة و هي الفعل المضارع الذي تلحق به ياء المخاطبة حيث وردت هذه الصيغة عشرين (20) مرة، و في ما يلي نتابع هذه الأبيات

و سنركز على الفعل (تعودين) لأنه أكثر الأفعال تكرارا:

4- **سَتَعُودِينَ مَعَ الشَّمْسِ خُيُوطًا ذَهَبِيَّة**

.....

.....

7- **سَتَعُودِينَ مَعَ المِيلادِ وَ المَوْتِ نَبِيَّة**

13- **سَتَعُودِينَ إِلَيّ**

16- **سَتَعُودِينَ مَعَ الطُّوفَانِ لِلْفُلْكِ حَمَامَة**

21- **سَتَعُودِينَ بِلا جَارِيَّةٍ ، هَارِبَةً مِنْ أَسرِ هَرُونَ الرَّشِيد**

23-**ستعودين لِلأَرْضِ التِي تَخْضَرُّ عُودًا بَعْدَ عُود**

28- **سَتَعُودِينَ وَ لَكِنْ لَنْ تَعُودِي.**[28]

نلاحظ من الأسطر الشعرية السابقة أن الشاعر كرر الفعل (تعودين) سبع (7) مرات، و هذا التكرار عمل على تكثيف معنى العودة حتى بدت و كأنها قد تحققت، كما استعمل صيغة المضارع المقترنة بأداة التسويف (السين) للتعبير عما سيحدث مستقبلا وقريبا، و ما سيكون حدوثه مؤكدا وفق رؤيته.

و بعد هذه التأكيدات تختتم القصيدة بهذه النهاية المفاجئة: ستعودين، و لكن

لن تعودي. و المفارقة في كل ذلك يظهر فيها موقف الحيرة و الشك الذي ينتاب الشاعر تجاه انبعاث (عائشة) التي أصبحت هي الأمة العربية أو العالم الثالث بأسره.

3- تكرار الجملة:

يعتبر هذا النمط " أشد تأثيرا من النمط السابق ، إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها،

و حينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية"[29]، و تكرار الجمل أو العبارات له تأثير كبير على هيكل النص الشعري، حيث يلجأ الشاعر المعاصر إلى اختيار بعض العبارات التي تشد من اسر النص و تربط أواصره، حتى أضحى "تكرار العبارة في العصر الحديث مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة، و مرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، و إضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني و الأفكار و الصور".[30]

إن تكرار الجمل يأخذ أشكالا مختلفة فالشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أو نهايتها، أو في بداية القصيدة و نهايتها، و أحيانا في بداية و نهاية كل مقطع، أما بالنسبة لتكرار الجمل في الديوان فسننظر إلى "عنصرين أساسيين عند التعامل مع الجملة المكررة:

-ينظر إلى تباعدهما مما يجعل منها علامة أسلوبية تدخل في هندسة النص. و إلى تقاربهما المباشر خطيا كوسيلة للتكثيف الدلالي له علاقة بإيقاع نفسي حاد"[31].

و على سبيل المثال الجملة المكررة (فلتبكها) وردت بتباعد، والفاصل فيها سطر شعري واحد:

فَلْتَبْكِهَا القَصِيدَة
وَ الرِّيحُ وَ الرَّمَادُ وَ اليَمَامَة
وَ لْتَبْكِهَا الغَمَامَة[32]

كما كررها الشاعر تعاقبا:

فَلْتَبْكِهَا القَصِيدَة
وَ لْيَبْكِهَا الفُرَات[33]

إن هذا التكرار له أبعاد نفسية لأن الشاعر في مقام رثاء (مرثية إلى عائشة)، و تأثره واضح من خلال تكراره لهذه الجملة التي وردت في أكثر من موقع. "و قد يوظف التكرار كرغبة لا شعورية في إيقاف الحركة، و تجميد الأشياء ، حتى يفرغ الشاعر من نشيده النواح و سكب مرثاته الكونية"[34] كتكرار البياتي للعبارة:

لا تَجْرِ يَا فُرَاتُ حَتَّى أُكْمِلَ النَّشِيد

يقول في قصيدة (عن الموت و الثورة):

كَانَ مُغَنِّي قُرْطُبَة

.....

.....

...لا تَجْرِ يَا فُرَاتُ حَتَّى أُكْمِلَ النشيد.

.....

.....

لا تَجْرِ يَا فُرَاتُ حَتَّى أُكْمِلَ النشيد

.....

...، فَيَا فُرَاتُ

لا تَجْرِ حَتَّى أُكْمِلَ النشيد [35]

4- تكرار المقطع:

إن المقطع هو أكبر جزء في القصيدة الحديثة، و بالنظر إلى التكرار، فهو أكبر الأجزاء المتكررة حجما: و هو أطول أنواع التكرار، حيث يشمل عددا من الأبيات أو الأسطر "و عليه تعين أن نضع في تصورنا و نحن بصدد دراسة التكرار فيه- أن يحوي في داخله نماذج لتكرار الحروف، أو الكلمات أو العبارات في بعض الأحيان، و لكن ما يعنينا هو تكرار المقطع نفسه بوصفه بنية مكتملة يفترض أن تشتمل على معنى فرعي مكتمل أيضا"[36].

ففي قصيدة (عن الموت و الثورة) يكرر البياتي أسطرا من المقطع الأول حيث يقول في كلامه عن الثورة:

مَحْتُومَةٌ تَظْهَرُ فِي السَّمَاء

عَلاَمَةُ الثَّوْرَةِ فَوْقَ السُّمِّ وَ الشُّرُور. [37]

فَهِيَّ عُبُورٌ مِنْ خِلاَلِ المَوْتْ

و صَيْحَةٌ عَبْرَ جِدَارِ الصَّوْتْ[38]

فهذه أسطر من قصيدة أهداها الشاعر إلى (جيفارا) الثوري الأرجنتيني، حيث يظهر إعجاب البياتي النظري

و الشعري بالثورة و رجالها لا حدود لهما، فهو يقف وراء متاريس الثورة. "إنه نشيد نازف، هادر مثل الفرات في فيضانه، مثل الثورة في زمن المجاعة"[39].

فَهِيَّ عُبُورٌ مِنْ خِلاَلِ المَوْت

و صَيْحَةٌ عَبْرَ جِدَارِ الصَّوْت

أما من الناحية الموسيقية فالتجانس الصوتي بين الكلمتين (الموت ، الصوت) أحدث نغما موسيقيا قويا قوة الثورة.

كما ختم الشاعر قصيدته بالأسطر نفسها ليؤكد ظهور علامة الثورة، و ليحدث ثغرة ينفذ منها الضوء، و تتحرر الشعوب المظلومة.

وفي قصيدة (روميات أبي فراس) نجد الشاعر قد قام بتكرار المقطع الرابع مع حذف بعض الأسطر حيث يقول:

كَتَبْتُ فَوْقَ الصَّخْرِ
اسْمَكِ يَا حَبِيبَتِي، وفَوْقَ مَوْجِ البَحْرْ
فَمَحَتْ الرِّيَّاحُ مَا كَتَبْتْ
و هَا أَنَا فِي الأَسْرْ
أَكْتُبُهُ ثَانِيَّةً فَوْقَ رُخَامِ القَبْرْ.(40)

فالشاعر من خلال الأسطر الثلاثة الأولى يفصح "عن خيبة الجهود في سبيل الثورة والإصرار على بذل المساعي على الرغم من عمقها: (كتبت فوق الصخر اسمك يا حبيبتي، و فوق موج البحر / فمحت الرياح ما كتبت) لكن ذهاب جهوده أدراج الرياح لم يفت في عضده ، فعاد يحاول ثانية و هو في رمقه الأخير (و ها أنا في الأسر / أكتبه ثانيه فوق رخام القبر)"(41) .

و اللافت للنظر أن البياتي قد لبس قناع أبي فراس يعرض من خلاله تجربته هو في الغربة و الثورة و النفي، و كما هو معلوم فإن أبا فراس قضى جزءا من حياته في الأسر، وهذا كله حققه الشاعر بالتكرار الذي يظهر كذلك من خلال انتهاء معظم الأسطر بحرف(الراء) الذي من صفته التكرار، و هو صوت مجهور مما أعطى قوة للكلمات (الصخر، البحر، القبر) التي تدل على الانفعال الشديد و الحالة النفسية التي يعبر عنها الشاعر.

"إن تلك الصور المتعددة من ملامح الأداء التكراري، سواء ما كان بإعادة حرف أو كلمة أو جملة أو مقطع، أو بتنويعات داخل البنية الإيقاعية، يؤكد ضرورة فنية، حيث تشير التكرارات إلى أن التوتر الوجداني الذي يفترش مساحة القصيدة قد وصل إلى غايته."[42]

و في الختام فإننا نخلص إلى أن البياتي قد أغرم بالتكرار، من خلال تكريره لأصوات و كلمات و جمل و مقاطع، و قد ساهم هذا التكرار في تحقيق القيمة الدلالية، و تعزيز معنى العبارة، ومن ثم بناء القصيدة.

الهوامـــش و المراجـــع

1- كاميليا عبد الفتاح:القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، إسكندرية،2006، ص304 .

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ، 1989، ط8، ص276 .

3- المرجع نفسه، ص280 .

4- ينظر: إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره،دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ، 2008، ط1، ص283.

5- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص82.

6- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ، 2002، ط2، ص67.

7- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ، 1997، ط1، ص36 .

8- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، 1994، ص94.

9- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الكاملة،مج2، ديوان(الموت في الحياة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص156 .

10- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة،1987، ص63.

11- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص82.
12- عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص157 .
14- عبد الوهاب البياتي: الديوان: ص162،163 .
15- فهد ناصر عاشور:التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ، 2004، ط1، ص60 .
16- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص84.
17- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، ص38
18- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص93 .
19- عبد الوهاب البياتي: الديوان، ص133 .
20- المصدر نفسه: ص134 .
21- المصدر نفسه: ص135.
22- المصدر نفسه: ص133
23- المصدر نفسه: ص136
24- المصدر نفسه: ص165 .
25- محمد صالح الضائع: الأسلوبية الصوتية: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2002، ص36.
26- عبد الوهاب البياتي: الديوان، ص176 .
27- راوية يحياوي: شعر أدونيس البنية والدلالة،اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2008، ص300.
28- عبد الوهاب البياتي: الديوان: ص176 ،177.
29- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص85.
30- فهد ناصر عاشور:التكرار في شعر محمود درويش : ص101.

31- ناصر بركة: ديوان(منزل الاقنان) لبدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 2007، ص56 .

32- عبد الوهاب البياتي: الديوان، ص127.

33- المصدر نفسه: ص128 .

34- رجاء عيد: لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص148.

35- عبد الوهاب البياتي: الديوان، ص152 .

36- فهد ناصر عاشور:التكرار في شعر محمود درويش، ص125.

37- عبد الوهاب البياتي : الديوان، ص152.

38- المصدر نفسه: ص 152.

39- طراد الكبيسي: مقالات في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، 1974، ص53.

40- عبد الوهاب البياتي: الديوان: ص158 .

41- محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ط1، ص236.

42- ينظر: رجاء عيد: لغة الشعر:ص151.

المكون السردي
في رواية راس المحنة لعزالدين جلاوجي

الأستاذ : سامي الوافي
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخص:

يتناول هذا المقال بالتحليل المكون السردي في رواية "راس المحنة" للكاتب الجزائري عزالدين جلاوجي، محاولين أن نأخذ في دراستنا هذه بعين الاعتبار جملة ملفوظات الحالة والتحول التي تميز شخصياتها، من خلال ربط الأدوار التي تؤديها أثناء إجراء عملية التحويل بالبرامج السردية

Résumé:

Cet article entreprend l'étude analytique du constituant narratif en étudiant le roman (RAS AL MIHNA) d'AZZEDINE DJELAOUDJI tout en tenant compte de l'ensemble des énoncés d'état et du faire qui caractérisent ses personnages en reliant les rôles qui l'entreprennent durant la transformation aux programmes narratifs.

تبدو رواية راس المحنة للروائي الجزائري عزالدين جلاوجي للوهلة الأولى مبنية بطريقة تهدف إلى إثارة الالتباس لدى القارئ بتأجيج نـــار الـــصراع بداخله لدرجة تنتقل فيها عدوى القلق وافتقاد الأجوبة من الخارج إلى الداخل لتشمل عددا من شخصياتها المركزية، ليأخذنا تناول المكون الـــسردي فيهـــا بالتحليل إلى عمليـــة تشريـــح للبنيات العاملية آخذين بعين الاعتبار جملة من الحالات والتحويلات التي تميز شخوصها من خلال الأدوار التي تؤديها أثناء إجراء التحويل، وذلك لقيام "السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعـــة والموظِّفة المسندات prédicat فيهـــا لتُشَاكِلَ _ألسنيا_ جملـــة من التصرفات الهادفـــة إلى تحقيق مشروع"[1] مُتبنى من قبل شخصياتها المركزية، والحديث عن تجليات البنى العاملية هنا سيكون مقتصرا على البنى الشاملة، لذا سنختار الذوات الكبرى والمهيمنة في النص الروائي ومن ثم ربطها بالبرامج السردية نظرا لتعددها وتنوع رغباتها، لأن كل حكاية تحمل بين طيَّاتها حُبكة تُـــشكِّلُ ذروة الصراع في علاقات شخصياتها بعضها ببعض.

وضبط علاقة الأحداث بالشخصيات في الرواية سيساعدنا على تحديد أطـــراف الصراع و"الكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي تنتظم وفق إستراتيجية سردية محددة، ووفق نظام يستدعي التحكُّمَ فيه بدقة"[2] لكـــي نستطيع ضبط المكون السردي علـــى النحو الآتي:

1- المكون السردي في رواية راس المحنة:

الناظر إلى متن الرواية يجدها موزعة على مدخل وستة فصول تحمل العناوين الآتية:

المدخل عنون بشرفة أولى والفصل الأول عنون بالخروج من التابوت والثاني بالبحث عن العش والثالث بقراصنة الأحلام والرابع تحت عنوان الحب وعفونة الرصاص والخامس بالخروج من التابوت وصولا عند الفصل الأخير المعنون بشرفة أخيرة، حيث توحي هذه العناوين بأحداث الرواية وكأنها مسرحية يقوم الخطاب بعرضها، ليتبين أن الحكاية تتمحور حول مغامرة تبدأ بتحول الشخصية المركزية من فاعل إلى حالم يحلم بمدينة فاضلة لم تتحقق له إلاَّ بطريقة واحدة هي العزلة والرجوع بالذاكرة إلى الوراء.

يبدأ المدخل المعنون بشرفة أولى بمتتالية من الملفوظات الشعرية السردية لتفتح بابا للأمل وتعكس حالة الانحطاط واللامسؤولية التي تتخبَّط فيها حارة الحفرة، كقول الراوي: "أنَّى للحب أن يُشرق وسحائب الدم ما زالت تَهدُر حوله...؟"[3]، فهذه المقولة وردت في صيغة تساؤل له دلالة رمزية مُكثفة تحمل بين طيَّاتها رسالة واضحة توحي بشيئين ،الأول يخصُّ الوضع المتردي في حارة الحفرة والاستغلال الذي يعاني منه سكانها بسبب السلطة القهرية المفروضة عليهم، والثاني يخصُّ الأمل المنشود والخلاص الذي سيكون من عائلة (صالح الرصاصة) والذي سيقلب الموازين ويُرجع الوضع لحالة التوازن، حيث يقول الراوي مبرزا دور هذا المنقذ: "لا تخافي يـــ(الجازية)...يا أمل الجميع...الديناغول ليس إلاَّ هيكلا خاويا عمَّا قليل سَيَخِرُّ فتذروه الرياح...غدا يـــ(الجازية) ستشرقين بلون القوزح على حارة الحفرة لتغدوا ربوة ذات قرار ومكين..."[4]، إذ بظهور (الجازية) التي تمثل رمز الأمل والخلاص في آخر الرواية –بموقفها الرافض للاستغلال والقهر– تأخذ الأحداث مجراها في اتجاه خلق التوازن الذي يبعث على الأمل والحياة.

أما فيما يخص الفصل الأول المعنون بالخروج من التابوت فهو عبارة

عن متتالية من الأحداث تبدأ من القرية حيث يسكن (صالح الرصاصة) – والذي يُعدُّ شخصية مركزية– وعائلته المتكونة من زوجته (عرجونة بنت اعمر) وابنه (عبد الرحيم) وابنته (الجازية)، وتمثـــل القرية هنا بالنسبة لشخصيـــة (صالح الرصاصة) دلالة رمزية، و"الشخصية الرئيسية فيـــه تبحث عـــن اتصال متكامل بعـــالم منسجم مع نفســـه"[5] هذا العالم هو قريته وبالضبط بيته القديم الذي نشأ فيه والذي يحمل بدوره ذكريات جميلة عاشها بحُلوها ومُرِّها، فحرب التحرير التي عاشها وعاصرها وهو شاب بكل مراحلها تركت فيه أثرا جِدُّ عميق في نفسه لما تحمله من هموم تعلقت بذكريات الماضي ورهانات الحاضر، حيث يرى في المدينة و"أحداثها ما يتقارب والتراكمات التاريخية التي غالبا ما تسيطر بكابوسها على فيض الذاكرة"[6]، وبهذا بقيت شخصية (صالح الرصاصة) بمواقفها الرافضة للواقع المتردي في ركنين أساسيين من حياته، الماضي المرتبط بالريف وما يمثله من صفاء ونقاء والحاضر المرتبط بالمدينة وما يمثله من مراوغة وتعقيد، حيث يقول وهو نافِرٌ من المدينة حتى عند سماع اسمها: "وأحسست بالقشعريرة تَهُزُّ فرائصي أكاد أقتنع...كل شيء ينهار دفعة واحدة...تُطلُّ عليَّ الخيانة مُبرقعة...تبتسم"[7]، ونجد لردِّه هذا دلالة واضحة على رضاه بالريف وكرهه للمدينة، كونها تمثل شخصية مُحبة للماضي وتحن إليه بعودتها الدائمة له عن طريق التداعيات قصد إحداث مقارنة بين المرحلتين، ليصبح بالنسبة إليه "الماضي القائم بمآسيه وآلامه أحسن من الحاضر ومنجزاته"[8].

لتتطور أحداث الرواية في بقية الفصول متأرجحة بين حالة التوازن واللاتوازن، حيث عمـــد السارد إلى إعطاء الكلمة لكافة شخصيات الرواية

بتنوعها واختلافها كُلٌّ حسب فاعليته في الحـــدث، وهـــذا "الرهان على التعدد في الشخصيات يسعى إلى إبـــراز صراع بين رؤيتين للحياة"[9]، الرؤية الأولى ممثلة في شخصيات حارة الحفرة المتواضعة والتي تحمل شخصيات حالمة لها طموحاتها وتراهن على الواقع لتحقق لنفسها موقعا في عالم اليوتوبيا، أما الرؤية الثانية فهي تمثل السلطة القهرية التي تسعى للحفاظ على مكانتها بكل السبل والممثلة هنا في شخصية مدير المشفى مثال الإدارة المتعفنة ورئيس البلدية (أمحمد أملمد) ومحافظ الشرطة (السعيد) ... ومن خلال هاتين الرؤيتين المتعارضتين "تتشكل داخـــل النص ملامح الشخصيات وتتضح بنياتها"[10]، وانطلاقا من إحدى هاتين الرؤيتين تصبح شخصيات الرواية فاعلة، فنجد مثلا شخصية (صالح الرصاصة) وابنته (الجازية) وخطيبها (ذياب) الصحفي وشخصية (منير) المثقف شخصيات "مُغَامِرَة تَتُوق إلى تحقيق عوالم خاصة بها، ولذلك يحوز كل منها نصيبه من الحلم ويتفرد بطريقته الفردية للوصول إليه"[11].

والملاحظ على البرنامج السردي الرئيسي في رواية راس المحنة أنه يقدم شخصيات مترابطة فيما بينها بعلاقة الطموح والمغامرة، باعتبارها تدور في فلك البطل (صالح الرصاصة) وابنته (الجازية)، في حين نجد شخصيات ضدية كشخصية (امحمد املمد) ومدير المشفى والتي تجسد ذوات صراع مع الشخصيات الخَيِّرة حول المنفعة والتسلط، وتُعدُّ حاجزا أمام تطلعات سكان حارة الحفرة رغبة في إذلالهم واستغلالهم والسيطرة عليهم بقرارات سلطوية جائرة.

والملاحظ هنا أن شخصية (صالح الرصاصة) الرئيسية "تَصدُر عن رؤية صارمـــة ومنسجمة مـــع نفسها"[12]، كونها تمثل الخيط الذي يربط بين جميع

أحداث الرواية وبقية شخوصها، حيث يقول وكله صدق: "خائفون مني ؟ تريدون إبعادي عن أسيادكم...؟ حياتكم كلها كذب على الشعب...وعلى الله...وعلى نفوسكم...وعلى التاريخ...وحتى على أسيادكم...خافوا الله..."[13]، ونرى هنا امتلاك (صالح الرصاصة) شجاعة كبيرة هي بمثابة أهلية مكنته من كشف نفـــاق مـــدير المشفى، غير أن من "يمتلك هذه الشجاعة الفائقة لابد له أن يدفع ثمن شجاعته"[14]، وهذا بالفعل ما حصل فقد فَقَدَ وظيفته ومسكنه بعد طرده قهرا من عمله واتهامه بالجنون، حيث يقول وكله استياء: "المدينة كالعاهرة لا تتزوج إلاَّ لتجعل من زوجها مِشجَبا تُعَلِّقُ عليه خيباتها...خرجت من القرية...ومن المشفى...وهاهم أخيرا يطردونني من البيت لأنه ملك للمشفى..."[15]، ونجد سبب التهميش الذي وقع عليه محاولته خلق عالم مثالي في مستنقع القذارة، حيث أراد أن يصل مرتبة أمجاد رجالات الماضي لكنه أخفق في الأخير.

إذن فذات (صالح الرصاصة) تمثل ذاك الإنسان المرتبط بأطره الاجتماعية كونه بقي "رهين العجز والاستلاب، إن كان سينجو بجلده من الزيف واختراق الضمير"[16]، إذ مع رحيل عائلة (صالح الرصاصة) إلى المدينة تنقلب حالة التوازن نتيجة لضغوطات قوية سُلِّطت عليهم من طرف مدير المشفى من جهة ورئيس البلدية (امحمد املمد) من جهة ثانية كونهما يمثلان قوة جاءت لضرب هذا التوازن من أجل خلق توترات له مرة عند فصله من عمله وطرده من بيته واتهامه بالجنون، ومرة أخرى أثناء استفزازات (امحمد املمد) له ولعائلته، ليَحِلَّ بذلك اليأس وفقدان التوازن المعبر عنه بالهروب من المدينة والاحتماء بالشهداء في مقابرهم، حيث يقول: "والحلُّ؟ الهروب، الهروب...كل شيء يصرخ في أذني...أهرب يا

(صالح)...يا (صالح) المغبون...يا (صالح) المجنون...أهرب بنفسك...أنت ضعيف...هؤلاء فسَّدوا وأفسدوا وفَسدَت عليهم...أهرب يا (صالح)...أهرب..."[17].

ومع ظهور صديقيه (الربيع) و(السعيد) في بداية الرواية ودعوتهم له بضرورة التغير نحو الأفضل انقلبت الأحداث لتأخذ مجرى متأرجحا بين التوازن والاضطراب ليعطينا الراوي مقطعا على لسان (السعيد) صديق (صالح الرصاصة) والذي يُعدُّ بمثابة "مشهد يُحي الماضي ويمثل التراث في حاضر متغير إلى الحركية وإلى التطور المستمر"[18]، ليبدأ حوارهما بلحظة استرجاع حيث يتذكر (صالح الرصاصة) ماضيه في القرية ليُعيد سرده على صديقيه (الربيع) و(السعيد) آخذا منه بعض اللحظات المشرقة من حياته ليرتد إلى حاضره / حاضر النفي والاغتراب والذي بسببه آثَر حياة الريف والبساطة ما دفع صديقيه إلى ضرورة إخراجه من قوقعته، حيث يقول (السعيد) مخاطبا إياه: "يا (صالح) الناس كلهم تغيَّروا...الناس كلهم تبدَّلوا...الزمان الذي فات ولَّى إلى غير رجعة...والأفكار التي كانت زمن الثورة زالت...وأنت أنت...حالتك تُفجع...لم تتغير ولم تتبدل..."[19]، وهذا الموقف يدل على رجعية (صالح الرصاصة) هنا والذي يمثل صوت الماضي الذي حرِص المجتمع على إبقائه، لكنه صوت ميزته القلق والاضطراب بسبب "ضربات الدهر المتتالية وهو غريق في دهشته وحيرته لا يُدرك مُضِي الزمن ولا يدري ما الحال ولا يعلم بتغير الأمور وما أحدثه الدهر بعد عهده"[20]، لينتقل إلى المدينة ويستقـــر بهـــا، عائدا إلى نقطة استقرار مؤقتة تبعث على الأمل والحياة بعد مساعدة صديقيه له في حصوله على وظيفة وبيت يقيم فيه، حيث يقول واصفا حاله بعد انتقاله إلى المدينة: "بعد أيام

أصبحت عاملا بالمشفى بفضل (الربيع) و(السعيد)...لما شكرتهما على المجهود الذي بذلاه غَضِبا وقالا هذا واجب إنه إخلاص الإخوان لبعضهم البعض"[21]، إذ مع عمله الجديد كحارس في المشفى يبدأ حياة جديدة خاصة بعد تأقلمه مع الوضع في المدينة وتفانيه في العمل لتصبح حالته هذه تُمثل "هذا الانتقال من حال الطبيعة إلى حال المدينة [وهو الذي] أوجد في الإنسان تبدلا ملحوظا، إذ حلَّ في سلوكه العدل مَحَلَّ الوهم الفطري"[22]، لأن ما كان يعيشه في الريف مبني على الوهم والذكرى، ليكون صديقاه (الربيع) و(السعيد) سببا مباشرا في التنامي التصاعدي الذي بلغ ذروته باتخاذ (صالح الرصاصة) قراره الحاسم بعد مشورة زوجته (عرجونة بنت اعمر)، والذي هو في الواقع محصلة لاقتناعه بضرورة إحداث التغيير، حيث يقول: "كانا معا يُقلِّبان فِيَّ بصريهما وفيهما إلحاح بقبول الفكرة...ورغم كوني كنت أخاف المدينة...كنت أدرك أنهما ما أرادا لي إلاَّ الخير...أشفقا عليَّ وعلى حالي وفقري...وأردت أن أقول لا للمدينة...فقلت نعم..."[23]، والملاحظ على هذه اللحظة السردية أنها تُبرز اكتمال كفاءة شخصية (صالح الرصاصة) واستعدادها لتحقيق رغبة صديقيه (السعيد) و(الربيع) وزوجته (عرجونة بنت اعمر).

ورغم كراهيته للمدينة نجده يوافق على فكرة الانتقال إليها والرحيل من القرية التي تمثل لديه الكثير كونها رمزا، ولتكون المدينة هنا نقطة مُحَرِّكة للأحداث، لتركيز السارد على إستراتيجية الفعل التحويلي الآيل إلى تحريك الشخصيات هنا وفق برنامج سردي خاص، لنصل بذلك إلى أن هذه الرواية قد بدأت بحالة من التوازن مع انتقال الشخصية الرئيسية وعائلتها إلى المدينة واستقرارهم بها خاصة بعد تأقلمها مع عملها الجديد في المشفى والتي ترى

فيها خدمة للإنسانية وإرضاء لضميرها الحي، كقولها وكلها قناعة: "خدمت خمسة أشهر أجيء في الصباح قبل الوقت بنصف ساعة...أساعد في التنظيف وسقي الأشجار...وربما زيارة المرضى...وأزيد العشية نصف ساعة أخرى أقوم بنفس المهمة..."[24]، وهذا الموقف دليل واضح على طيبة شخصيته وعفويتها والتي بسببها ستسوء حالته وتتحول من حالة التوازن إلى حالة الاضطراب خاصة بعد استفزازات المدير المتكررة وتأليبه الكُلَّ عليه، لتكون بذلك "شخصية تأخذ أبعادا إنسانية وتاريخية وعصرية بإمساكها بجوهر مُحدِّدات الهوِّيات والاختلافات والصراعات"[25]، وتأسيسا على هذا نلاحظ توتر العلاقة بين مدير المشفى و(صالح الرصاصة) – خصوصا بعد فصله من عمله وطرده من بيته– قد فتحت المجال كثيرا لاتساع دائرة الأحداث وتطورها خاصة عند إقامته في حارة الحفرة واتصاله بسكانها، ليكون انفصاله الأول قد حقَّق له اتصالا دائما في هذه الحارة، ولتبدأ الأحداث في التنامي تدريجيا انطلاقا منها.

يبدأ الوضع المضطرب مع (صالح الرصاصة) وعائلته في العودة إلى مرحلة التوازن مع استقراره في حارة الحفرة ومُجَاورة بيت (منير) وجدَّته (علجية)، ليتواصل معهما خاصة مع أُمَّا (علجية) التي يُكنُّ لها الحب والاحترام.

يقول الراوي واصفا موقف لقائه بها بحضور (منير): "سي (صالح)...وليدي العزيز.

–أُمَّا (علجية)...أُمَّا العزيزة.

وارتمى في أحضانها كالرضيع الفرع الجوعان ...

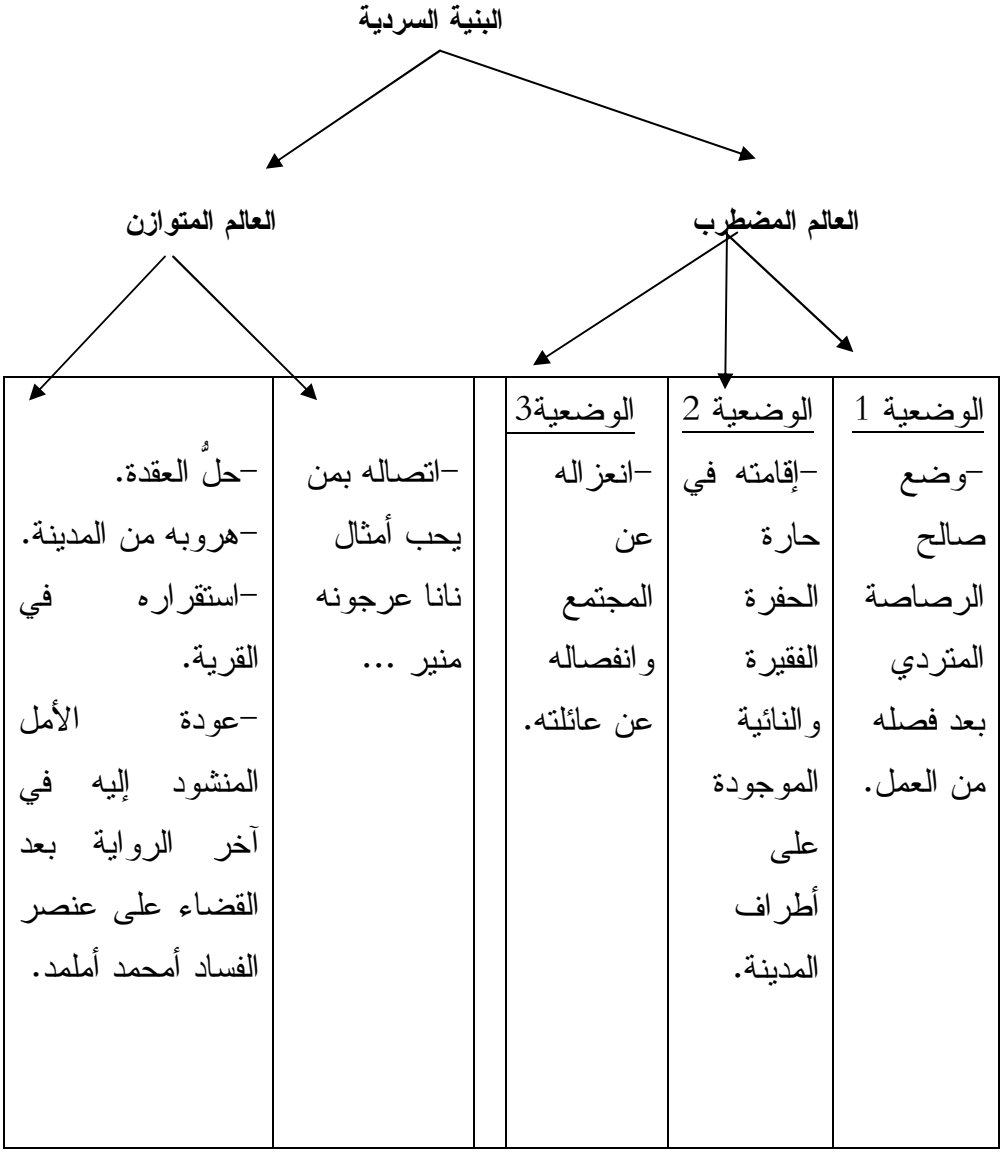
وقفتُ مُندهشا أرقب المشهد...أعيد إيمان بالأسباب والمقدمات والنتائج...أية

صدفة هذه؟ وما معنى هذا العناق؟"[26].

غير أن هذا التوازن سرعان ما ينهار مع ظهور شخصية مُضادة لـــ(صالح الرصاصة) بصفة خاصة ولحارة الحفرة بصفة عامة، وهي شخصية (امحمد املمد) رئيس البلدية ابن الحركي، حيث يقول وكلُّه كره وحقد عن (صالح الرصاصة) المجاهد ابن الشهيد: "مازال هو غُصَّة في القلب...لابد أن يدفع الثمن...وكيف يدفعه؟ بإزهاق روحه أم بالموت البطيء؟"[27] وكمسؤول هنا نجد أن ارتباط صراعه بالانتقام من جهة وبالسلطة والمال من جهة قد خلق امتزاجا أدى لنشوء رغبة لديه في إيذاء سكان حارة الحفرة الضعفاء بامتلاكه أسباب السيطرة، كما نجدها شخصية تبطن ما لا تظهر، لذلك فهي لا تتورع في إطار سعيها للانتقام عن فرض قهرها وسيطرتها على من لا حول لهم ولا قوة، لتكون شخصية (صالح الرصاصة) إحداها.

فظهور الشخصية الضدية (امحمد املمد) كذات معارضة في ساحة الأحداث أدت إلى قلب حالة التوازن في حارة الحفرة وبخاصة عائلة (صالح الرصاصة)، لتكون حالة الاضطراب قد أثَّرت سلبا على شخصية (صالح الرصاصة) في حدِّ ذاته، لتُصبح بذلك ذات حالة ميزتها القهر والانحطاط والهروب من الواقع على مستوى تكوينها النفسي والفكري وحتى الجسدي، ولتنعكس هذه الحالة وتصبح سلبا مركبا على علاقاته مع الآخر حتى مع عائلته وأقرب الناس إليه، خصوصا مع ظهور شخصيته وهي بين القوة والضعف، بين الانتصار والهزيمة وربما تكون هذه "الازدواجية نابعة من تشظِّي الشخصية بين الحلم / الواقع / الوداعة / السلطة / حياة البساطة"[28]، ولعلَّ هذه الحالة –التي تُشكِّل عمق وعي هذه الشخصية– هي التي جعلتها

تتميز بهذه الانشطارية، لذلك ركَّز البرنامج السردي على لحظات كانت ترتد فيها هذه الشخصية إلى الماضي لتُحاكم الحاضر (الواقع) ولتمسك بأحلامها التي تجسد حالة الخوف وعدم الرضى، كل هذا من أجل "التأرجح بين الواقع وشروطه والواجب ومتطلباته والطموح وإغراءاته"[29]، ومنه فالإستراتيجية السردية هنا مؤسسة على قناعة السارد القبلية، إذ أن الصراع دائر بين ثنائيات: الفقر≠ الغنى / المجتمع ≠ السلطة / المثقف ≠ السلطة، و(امحمد املمد) ومدير المشفى ومحافظ الشرطة يمثلون السلطة التي تعيش حالة توازن مستمر، في حين سكان حارة الحفرة والتي تمثل الرعية (المجتمع) نجدها تعيش حالة لا توازن (اضطراب) بفعل استغلال أطراف معينين لهم بمحاولتهم قلب القوانين لتحقيق ذواتهم، وهذه الوضعية تجعلنا أمام برنامجين سرديين ضديين، الأول ممثل في لجوء السلطة إلى محاولات عديدة لتقوية نفوذها وسيطرتها وإيقاف التمرد والثورة عليها بشتى الطرق، والثاني ممثل في لجوء سكان حارة الحفرة إلى حركة مُضادة قصد تحقيق رغباتهم وهو ما تحقق في آخر الرواية، حيث يقول (منير) مبرزا كره سكان حارة الحفرة لرئيس بلديتهم (امحمد املمد) : "ومن أين أبدأ؟ هل ألحق بـ(الجازية) في العاصمة؟ أم أنتقل إلى القرية لإعادة أبي (صالح)؟ أم أؤلب الناس ضدَّ (أمحمد أملمد) ... وضدَّ هذا السطو الذي مارسه على عُقولنا؟ أم ...؟ كل شيء من حولي متعفن ..."[30]، واستنادا إلى النحو السردي La Syntaxe Narrative يمكن أن نلخِّص المكون السردي لرواية راس المحنة في الخُطاطة الآتية:


البنية السردية
العالم المتوازن
العالم المضطرب
الوضعية 1
-وضع صالح الرصاصة المتردي بعد فصله من العمل.
الوضعية 2
-إقامته في حارة الحفرة الفقيرة والنائية الموجودة على أطراف المدينة.
الوضعية3
-انعزاله عن المجتمع وانفصاله عن عائلته.
-اتصاله بمن يحب أمثال نانا عرجونه منير ...
-حلُّ العقدة.
-هروبه من المدينة.
-استقراره في القرية.
-عودة الأمل المنشود إليه في آخر الرواية بعد القضاء على عنصر الفساد أمحمد أملمد.

فمن خلال ضبطنا لأهم المحاور في هذه الرواية وانطلاقا من المخطط أعلاه يمكننا ملاحظة البنية السردية لها من جوانب عدة وهي تُبرز لنا منذ البداية: مواجهة بين طرفين متضادين هما المجتمع ممثلا في (صالح الرصاصة)، (الجازية)، (ذياب)، (منير)...والسلطة ممثلة في مـــدير المشفى ورئيس البلدية (امحمـــد املمد) ومحافظ الشرطة...ليقودنا المخطط إلى ضرورة توضيح طبيعة موضوع القيمة Objet de valeur الذي تتصارع من أجله هذه الذوات من أجل الوصول إلى الموضوع الذي يملكه الفاعل ويريد الفاعل المضاد إبطاله.

ولتوضيح العملية أكثر سنقوم بعرض المنظور الذي تبناه كل طرف في الصراع على حدى:

1-1- منظور المجتمع:

يمثل هذا المنظور سكان حارة الحفرة كشخصية (صالح الرصاصة) الرئيسية هنا في الأحداث، حيث نجدها قد تَبَنَّت موقفا نزيها تجاه الفساد ورموزه، كونها وطنية ومُحبَّة للخير، فأول مهنة مارسها عند انتقاله مباشرة إلى المدينة هي حارس في المشفى، وبالنسبة إليه تُعدُّ مهنة إنسانية ونبيلة تُلائِمُه وتحقق ما يؤمن به، يقول: "وأقنعت نفسي بالأمر الواقع لا بأس يا (صالح)...عامل بالمشفى...حارس في المشفى...وهو رمز صحة هذا الشعب...وصحة هذا الشعب هي صحة هذا الوطن الغالي...وهذا معناه أنني ما خُنتُ وما بدَّلتُ...أنا دائما على نفس الدرب الذي سار عليه المُخلصون والأوفياء والشهداء..."[31]، فهذا الموقف يدل على وطنيته وإخلاصه على الرغم من فقره الشديد، فهو لا يستسلم أبدا ويسعى جاهدا إلى التغيير نحو الأفضل ولو على حساب نفسه، لتتقلب عليه الأحوال سلبا وعلى عكس ما

كان يتصور بعد الاستقلال، ليشتغل حارسا في المشفى لكن سرعان ما يطرد من هذا العمل ومن بيته ويرمي به خارج المشفى لا لشيء سوى أنه فعل الخير وتفانى في عمله إرساءً للحق وقيمه التي تربى لأجلها، ليدبر له المدير مكيدة لخوفه على نفسه ومنصبه منه، كما أن (صالح الرصاصة) لم يكن يسكت على ما يراه من غش وفساد، لينتهي به الحال في حارة الحفرة الفقيرة ذائقا فيها كل أنواع الألم والحسرة، حيث يقول متحسرا على ما آل إليه الوضع: "...دوائي الوحيد أن أعيش بعيدا عن هؤلاء الناس...ما عدت أطيق النظر إليهم ما داموا يعيشون في هذه الحياة لابد أن أرحل عنها..."[32]، ليقرر في الأخير هجر المدينة وعائلته والتوجه إلى القرية حيث بيته القديم ليعبر من هناك عن راحته وعدم استسلامه، وهذا الهروب يُنِمُّ على "التجربة النفسية أو الذاتية التي تدل على وجوده شخصا له فذاذة خاصة يعيش الصراع والتمزُّق بقدر ما يعيش الطموح والحلم"[33]، فهو كشخصية رئيسية قد مرَّ من خلال أحداث الرواية بثلاثة أطوار أساسية ارتبطت بحياته الجديدة في المدينة: الطور الأول رفض فيه واقعه الجديد بالكامل ليقع كما ذكرنا سابقا ضحية لهذا الرفض، فيقول مُتحديا مدير المشفى: "إذا نطقت ماذا سأخسر؟ يطردونني من العمل...منصبي يضعونه قلادة في رقابهم..."[34]، وهذا يعدُّ تحديا في ذاته، وفي الطور الثاني نجده قد انقطع عن الواقع وما فيه حتى بيته وأقاربه بهروبه نحو القرية التي فضل الاستقرار فيها وليتأمل من خلالها أحوال العصر الذي بُعث فيه، فيقول مُطمئِنا ابنته (الجازية) وجاره (منير) على أحواله: "لا تخافا عليَّ...أنا هنا سعيد وآمن...لم أعد أثق بالمدينة...أخذت مني كل شيء ولم تعطني شيئا واحدا...اهتما بأُمِّكُمَا (عرجونة) لو كانت مُعافاة لما تخلَّفت عني...لكن الدنيا غدارة"[35]، ليندفع في

الطور الثالث برغبة جامحة وظاهرة للاندماج في عصره هذا بعد أن استوعب الصدمة الأولى التي تعرَّض لها من قبل مدير المشفى، ليُصدَمَ الصدمة الكبيرة مع ظهور شخصية (امحمد املمد) الانتهازية والتي تسعى لقلب توازن شخصية (صالح الرصاصة)، لتمر الأطوار الثلاثة عبر حلقة متكاملة من التحولات، ولنجد صمته وركونه للعزلة نوعا معبرا عن العجز والاستلاب، فتقول (الجازية) واصفة حاله: "ما كان أبي بمثل هذا الانطواء على الماضي وتمجيده في كل مناسبة...كنت أراه دائما شابا مُتجددا بقدر ما يرتبط بالماضي يعيش الحاضر ويتفتح على المستقبل...فما الذي حلَّ به هذه المرَّة؟ وصل به الأمر إلى مُنتهاه...كبا فرســـه ولم يستطع أن يواصل المسير ولا التحدي...ها هو يَفِرُّ بنفسه"[36]، وهذا المشهد يكشف عن التحول العميق في موقف البطل (صالح الرصاصة) وبخاصة حينما يدفع به السارد إلى الفرار بعد جملة من التجارب التي أعادت صوغ وعيه بالعصر الذي يحيا فيه، وقَلبت ما كان يحياه رأسا على عقب، هذا التحول الذي تحقق له بعد اكتشاف زيف المدينة وهذه الأسباب استطاعت أن "تُمكِّنـــه من إعـــادة تغيير شـــاملة بموقفـــه"[37]، كونها شخصية لا تستطيع العيش سوى في الحُلم والماضي وبمجرد استيقاظها وعودتها إلى الواقع تكتشف علاقاتها الصدامية مع الآخر، لتُقرر الهروب من العالم المُتحضِّر (المدينة) رافضة إياه بحثا عن عالم مثالي يحقق له اتزانه والذي لا يتحقق إلاَّ في قريته رمز النقاء، لأنها بالنسبة إليه تمثل عالما تتحرك فيه الأشياء دون سيطرة أو عقد لقوله مخاطبا ابنته (الجازية): "هنا في القرية لا يخشى أحدنا إلاَّ ربه ... كنت أُنقِّي الأشجار من الأغصان اليابسة لا مكان للميت في الحياة"[38].

فهذا التحول في حياة (صالح الرصاصة) نتج عن تجربة واقعية عاشها

ومن خلالها أدرك بوعي وضعه الهامشي في مثل هذا الوسط المتعفن (المدينة)،حيث فضَّل العزلة ومُفارقة الأهل بسبب عقدة الخيبة التي أصابته وفي هذه العقدة "تفقد الشخصية أفكارها الجميلة وتموت في اليأس"[39]، لتكون حالة الانفصال هذه دلالة على الرفض وعدم الاستسلام، كما تُعدُّ بمثابة إيعاز أَسهَمَ كثيرا في خلق حركية زمانية ومكانية من خلال ثنائيات: (الريف/المدينة) و (الآن"الواقع"/القبل"الماضي")، ليكشف لنا الراوي "وجود تعارض بين الذات والواقع، بين الماضي والحاضر"[40]، وهذا ما توحي به بنية الرواية المكانية والزمانية، ذلك لما تُشكِّلُه من ثنائيات ضدِّية، لأن الذات هنا تجسد صوت الماضي والواقع يجسد الحاضر بتناقضاته.

1-2- منظور السلطة:

ويُمثل هذا المنظور كل من مدير المشفى الذي يُجسد هنا الإدارة المُتعفنة، و(امحمد املمد) رئيس البلدية الفاسد و(السعيد) مُحافظ الشرطة المرتشي...فالأول لم يحظَ سوى بتسمية عامة وهذا معناه "أن الشخصيات الفردية تذوب في الأنماط الإنسانية"[41]، ليُصبح عينة من المجتمع دالة على الفساد الإداري وسوء التسيير، ومن خلال مشاهد عديدة وشهادات في هذه الرواية نصل إلى حقيقة المدير المـُرَّة، حيث يقول (صالح الرصاصة) واصفا إياه بكل موضوعية وسخرية: "ومديرنا هذا وطني حقّا لما عينوه كان كسلك الحديد...كأنه مستورد من إثيوبيا...البذلة الرمادية وحدها تمشي...اليوم صار بضخامة ثور يكاد يسقط للخلف...سرواله القديم لا يسع إصبعه..."[42]، فهذا المقطع يحمل شهادة حية واضحة لها دلالة على (قبل/بعد) مدير المشفى، أي كيف كان وكيف أصبح، وبسبب تهاونه في تسيير

المشفى وقع في صدام مع (صالح الرصاصة) الصارم في عمله، ليُمثِّلَ بالنسبة له حجر عثرة بات يُهدِّده ويهدد مصالحه، ليقوم في الأخير بتلفيق الاتهامات له وطرده، يقول (صالح الرصاصة) واصفا حاله: "واكتشفت أن السيد المدير أراد أن يقول لي لا تتدخل في شؤون غيرك...أحضر عند الثامنة بالضبط وانصرف عند الخامسة...بعد الخامسة لا أحب أن أرى خِلقتك...فهمت لست وطنيا أكثر من الناس..."[43]، لتكون إساءتُه المعنوية هذه قد أصابت (صالح الرصاصة) في الصميم –في وقت تَعلَّقت نفسه بالمشفى من خلال عمله– وسببا في انزوائه في بيته القديم لوحده فارا من المدينة وفسادها.

كما يكشف لنا (صالح الرصاصة) حقيقة مدير المشفى بقوله مستهزئا: "مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله...يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي تُشترى على حساب المشفى...يوقع الوثائق...يَطَّلِعُ على المراسلات...يرشف قهوة...يحتضن السكرتيرة...عند الحادية عشر يخرُج ولا يعود حتى الغد"[44]، فهذا واحد من الأسباب التي أرَّقت حياة (صالح الرصاصة) وأزَّمتها، لأنه يرى كافة أفراد الطبقة التي ينتمي إليها قد اكتوت بنار أمثال هذا المدير الفاسد كمشاهدته لمئات عُلب الدواء مرمية في القمامة تأكلها النيران والمرضى في المشفى يموتون لعدم حصولهم على قرص الدواء، حيث يقول: " شممتُ رائحة الدخان، رَفعتُ عيني شاهدتُ شبح الدخان يتهادى مُتعاليا في تكاسل على جنبات الوادي... دفعني الفضول...هبطتُ الوادي...؟ وكانت المفاجأة الصاعقة...مئات العُلب ملآنة دواء مُكومة ومحروقة...كادت النار تقضي عليها...قلَّبت بعضها هذا الدواء كلُّه غيرُ صالح للاستعمال..."[45]، وهذا ما زاد في آلام شخصية

(صالح الرصاصة) وحُرقتها إذ بينما يرى عامة الناس كما ذكرنا سابقا مُحتاجون لقرص الدواء الذي يُرمى في المزابل بدل إعطاءهم إياه، في المقابل يرى الطبقة الأخرى المغمورة قد وجدت نفسها بين عشية وضحاها ذات مكانة هامة ويحسب لها ألف حساب ولهذا السبب فـــ "موقف البطل سيكون موقف السلبية والانهيار واليأس والسخط على الواقع وعلى السلطة"[46].

أمَّا شخصية (امحمد املمد) فنجدها تعكس الوجه المظلم للمسؤول الأول في البلدية والتي تدخل في نطاقها حارة الحفرة، فهي شخصية نافذة وذات مال خاصة بعد تربعه على كرسي القيادة في السلطة حيث قام السارد بتقديم صورة مُلتحمة بالسياق الروائي الذي بنى قوام الشُخوص فيها ورسم تضاريس الأحداث أولا بأول، لتُمثل بذلك هذه الشخصية "غياب القيم. الإنسانية وغلبة النزعة الحيوانية على الناس مما يعمق مأساة الإنسان في هذه المدينة الظالمة التي تبتلع الجميع"[47]، فهو لا يسعى إلاَّ لخدمة مصالحه وزيادة هيمنته على حساب سكان حارة الحفرة البسطاء، ورغم ماضيه الأسود (عميل وابن حركي زمن الثورة) إلاَّ أننا نجده قد أصبح بعد الثورة يملك المال والسلطة، مُستغلا إياها في غير موضعها كاحتقار الناس وإذلالهم والاعتداء عليهم دون وجه حق، وذلك في قوله مثلا: "هذا أنت (عبد الرحيم)...؟ أدلكني جيدا لا تترك ذرة غبار واحدة...هل تعرف أن هذا الغُبار الذي يلتصق بنا يأتينا من أحيائكم الفقيرة؟ يجب أن نطالب الدولة بنصب سور بيننا وبينكم..."[48]، فهذا دليل صريح من فمه على طبيعة تكوينه المنحط والذي يُنم عن حقده وجشعه تجاه سكان حارة الحُفرة كشخصية (صالح الرصاصة) الذي يُكنُّ له العداء والضغينة لأسباب تاريخية تعود بجذورها إلى أيام الثورة

التحريرية، حيث قام رفقة بعض المجاهدين بإعدام والده الحركي، فيقول مُهددا وكُلُّه حقد: "ومازال هو غُصَّة في القلب لابد أن يدفع الثمن"[49]، ومن خلال المواقف المتوالية التي تدل على طبيعة شخصية (امحمد املمد) الانتقامية والمستغِلَّة، نصل إلى تبنيها مبدأ إذلال الرعية التي وصل إلى السلطة بواسطتها ورغم العقد الائتماني الذي منحوه إياه وبموجبه وصل إلى ما هو عليه نجده يخرق هذا العقد، لتحدُث الهوة بينه وبين رعيته الممثلة هنا في حارة الحفرة بسبب ممارساته السلطوية ضدَّهم، كقوله مثلا مُتحديا إياهم: "...أولاد الكلب سأشتريكم جميعا بمالي...الكل تحت جبروتي...أنتم وهذا الوطن الذي ضحَّيتم من أجله..."[50]، ففي هذه اللحظة السردية نجد تمادي (امحمد املمد) في غروره تجاه رعيته ليفقدوا بسبب ممارساته القهرية والاستغلالية وبعد صبر طويل الأمل في التغيير نحو الأفضل وحتى في إمكانية التفكير في اقتراح بديل والخروج من هذا المـــأزق ليثوروا في وجهه في الأخير مُطالبين بتحسين ظروفهم وأحوالهم فتقول (الجازية) واصفة الوضع والناس ثائرين: "حين دخلنا حارة الحُفرة وجدناها قد انقلبت رأسا على عقب ...الناس يتجمعون هنا وهناك...الشباب يحملون العصي والحجارة ...الدخان يملأ الفضاء...سخط يَتَعبنُ على ملامح الجميع...سيارة لشرطة مكافحة الشغب ...بعض أفراد الشرطة ما زالوا يقفون بالقرب منها..."[51].

لنصل إلى أن شخصية رئيس البلدية (امحمد املمد) لم تكن تُمثِّل كمسؤول إلاَّ نفسها ومصالحها ولم يكن يَمتَثِل في سلوكاته ومواقفه لمقتضيات النظام السياسي الواجب عليه تطبيقه، لتتشكل شخصيته في صورة سطوة وظلم للرعية وخروج عن العدل وتكريس للشرِّ.

كما أن في هذه الرواية وعي بقيمة الشخصيات الأساسية منها والفرعية،

ومعناه أن كافة الشخصيات هنا لا تقلُّ أهمية إحداها على الأخرى كونها تعكس بُعدا فنيا روائيا له قيمة كأن يجعل السارد الشخصية غائبة على مستوى الخطاب السردي –غائبة جسديا– لا نعرف ما يحصل لها إلاَّ على لسان غيرها كشخصية (ذياب) الصحفي، حيث عمدَ السارد إلى تغييبه عُنوة بأن أقام في الجزائر العاصمة البعيدة عن مكان الأحداث في هذه الرواية، ليشتغل هناك صحفيا بجريدة الشروق اليومي كاشفا من خلالها زيف الواقع مُعريا حقيقته، وهكذا أُعتُمد السرد مع هذه الشخصية وما يحيط بها من أحداث باستخدام ضمير الغائب [هــو] على لسان الشخصيات الأخرى، حيث يقول (صالح الرصاصة) وكلُّه فرح: "وأعادتني (الجازية) إلى الواقع وهي تفتح أمامي جريدة الشروق اليومي وقد توسطها موضوع يعلوه عنوان بخط كبير:

'بارون التهريب والمخدرات'

تصفحت عناوينه على عجل:

*(امحمد املمد) يتحايل على الضرائب..رشاوي بالملايين....شبكة مخدرات مغاربية .. وقد ذَيَّل الموضوع باسم كاتب **م . ذياب**

صِحتُ فيها فرحا: إنه (ذياب)...هاهو أخيرا يضرب ضربته...انتهى (امحمد املمد) إلى الأبد"[52].

ليكون هنا (ذياب) رغم غيابه، صوت المجتمع الواجب عليه تقويم من حاد بقلمه ليرتدع مَن بعده ويستقيم.

كما نجد شخصية (منير) المثقف المهمش التي تمثل رمز مُكثَّف لغياب العدل وتفشي لظلم والإحساس بالهزيمة لتتراكم عليه الإساءات، وهذه "إشارة إلى عدم التكافؤ الاجتماعي في الحياة وغالبا ما تؤدي هذه المفارقة إلى

النزاع ومن ثم الانفصال"[53]، لتتوزع هذه الشخصية بين الواقع والحلم، بين الخوف والتحدي، بين الندم والرغبة، فهي الأخرى تسعى لتحقيق واقع العدل في حارة الحفرة لكن هذا الواقع المرجو يبقى بالنسبة إليه مجرد حُلم، لأنها حاولت التغيير بالطرق السلمية عن طريق فتح باب الحوار وخلق قناة تواصل مع رئيس بلديتهم (امحمد املمد)، حيث يقول مُحاولا تهدئة الأوضاع وحلِّها بالطرق السلمية: "إلتَمَّ حولي الجميع وقد زاد غضبهم وسخطهم... هدَّأتُ من روعهم...شكَّلنا لجنة تتحدث باسم الحي أمام الجهات الرسمية وأمام العدالة وأمرت الباقي بالانصراف"[54]، لتكون انتفاضة سكان حارة الحفرة محاولة لقلب نظام (امحمد املمد) التهميشي، كما كان لتهدئة (منير) تأثير كبير في إبطال مفعول الفوضى التي صاحبت انتفاضة التغيير، ومن هذا المنطلق سعى إلى تحريك خاص يخضع إلى تحكيم العقل والقانون أولا دون اللجوء إلى العُنف والفوضى، وذلك بتحملهم المسؤولية وتكليف أحد عُقلائهم بمهمة إسماع كلمتهم إلى الجهة المسؤولة مباشرة.

لتتضح هنا معالم البرنامج السردي في اللحظة التي أدرك فيها سكان حارة الحفرة التهميش واللامبالاة التي يعيشون فيها بعد ملاحظتهم للنتائج السلبية التي أفرزتها سياسة رئيس بلديتهم (امحمد املمد) تُجاههم، خاصة بعد مُساومته إياهم وتهديدهم بالانتقام في حال الرفض، حيث يقول مُخاطبا طبيبه الخاص: "لو زوَّجوني الحُلوة لفرشت لهم حارة الحفرة ذهبا، ولكنهم عاندوا ودفعوني إلى اغتصابها...ثم هامت على وجهها تبيع جسدها مومسا على قارعات الطرق...ولو زوجوني (الجازية) لفرشت لهم أرض حارة الحفرة وسمائها دُرًّا وجواهر...ولكن لأتزوجنها أو لأغتصبنها لتكون عبرة للجميع"[55]، ليفضي هذا الوضع في الأخير إلى تقييم سلبي حرَّكه سكان حارة

الحفرة ضد (امحمد املمد) للقيام ببرنامج سردي مُضاد هدَفُهُ تحريك الأوضاع وشدّ انتباه مسؤولهم إليهم، من أجل الدخول في اتصال معهم والاستماع لانشغالاتهم التي من بينها ترسيخ قيم العدل التي يجب أن يحتكم إليها في تسييره السياسي، ليتدخل (منير) الذي يمثل الطبقة المثقفة هنا بحكمته ساعيا إلى ضرورة اختيار مبعوث يتحدث باسم الحارة يكون مُفاوضا على أساس المشاورة والتحاور لإرساء قيم العدل والإنصاف في حلِّ المشاكل العالقة التي تعترض حارة الحفرة وتهمِّشها، ليقتنعوا برأيه في الأخير ويفعلوا ما نصحهم به.

ومنه فاتخاذ سكان حارة الحفرة قرارهم سواء الجماعي أو الفردي بالمواجهة والتغيير بكافة الأساليب كان آخر حل لهم بعد غلق (امحمد املمد) كل قنوات الحوار معهم، لتكون المواجهة الجماعية ممثلة في انتفاضة وثورة السكان ضد بيروقراطيته التي مثلت هنا "منطق العصر الذي يفرض سلطته ويصبغ العلاقات بطابعها النفعي"[56]، فنجده دائم السعي لشراء ذمم الناس ومساومتهم باسم ماله وسلطته ليندمج ضمن نطاق برنامجه السردي عدَّة شخصيات تتميز بنفس طبائعه كشخصية العجوز (عكَّة) الانتهازية التي تفعل أي شيء مقابل المال كالسحر والدجل، ليسخِّرها (امحمد املمد) في خدمة أغراضه ومصالحه، لتدخل بذلك في صراعات كثيرة مع شخصيات الرواية كعائلة (صالح الرصاصة)، حيث يقول الراوي واصفا ردَّة فعل (الجازية) تجاه العجوز (عكَّة): " وتغيَّرت ملامح (الجازية) غضبا وهي تُعالج بعض جراح أمها وأدركت أنها ضاقت ذرعا بالعجوز (عكَّة) ولعلها ستسيء إليها ... وقرأت العجوز (عكَّة) ذلك وأنا أحُثُّها في رفق على مُغادرة البيت..."[57]، كما نجد شخصيات ساعدت (أمحمد) في إنجاح برنامجه السردي بعد وعود

وإغراءات قُدِّمت لهم من طرفه كشخصية (عزيِّز) ربيب العجوز (عكَّة)، والتي نجد إحساسها بالذنب قد جاء متأخِّرا بعد مساعدته (امحمد املمد) في استدراج (عبلة الحلوة) وتخديرها ليغتصبها هذا الأخير، حيث يقول مُعترفا لـــ(منير): "ما عساني أقول لك؟ لعلك جئت في الوقت المناسب ولو لم تحضر إليَّ لقصدتك...لقد صار ما أحمله في نفسي ثقلا رهيبا... وسكت يلَم أطراف حديثه... هذا الدكان هو للحاج (امحمد)...وما أنا إلاَّ أحد خدمه...وهو لم يُقمه هاهنا إلاَّ لاصطياد من يشاء من الغيد الكواعب...وفعلا نفَّذت له بغباء ما يريد ثم لم أحصل على شيء..."[58]، لنجد في هذا المقطع السردي تورط (عزيِّز) في فعل الإغواء وأدرك بعد فوات الأوان أنه خُدع ليسعى جاهدا إلى التطهير والتخلص من الذنب عن طريق الاعتراف بالجرم وكشف الحقيقة، ليكون موقفه هذا عبارة عن "وسيلة من التعبير الرمزي لحالة الاستلاب الكلي والضياع الكامل الذي تعيشه الشخصية بعدما لم تعد ترى في وجودها ما يمكن أن يميزها عن هذا الكم المهمل من التراب"[59]، ليكون الشعور بتأنيب الضمير نفسيا وتمزقا داخليا، لتتوق بسببه هذه الشخصية إلى الوقوف على حقيقة الأمر وكشفها لكي تُعيد لنفسها كرامتها المفقودة واستقرارها المفارق لها، وليكون صوته هو "صوت الضمير الذي يحاسبه على ما صنعه بنفسه"[60]، وقبل أن يخرج هذا الصوت إلى الوجود نجده قد كُبتَ إلى الأبد إذ وُجدَ (عزيِّز) ميتا في محله والغموض يكتنف سبب وفاته: هل هو انتحر أم قُتل؟، يقول (منير) وكله شك: "قتلوا (عزيز)... أو ...لعله...لست أدري...سكت لحظة وواصل: وجد مختنقا في دكانه بفعل تسرب الغاز من قارورة يستعملها للتدفئة"[61].

فقرار المواجهة مرهون بالجهة التي ستدخل في تشكيل كفاءة سكان حارة

الحفرة الذين أسسوا أنفسهم كفاعلين في برنامج سردي مهمته التغيير في وقت أدرك الجميع اتساع الهوة بينهم وبين مسؤوليهم خاصة (امحمد املمد) رئيس البلدية، تقول (الجازية) واصفة حال سكان حارة الحفرة: "أخبريني أن حارة الحفرة أيضا تعيش مخاضا عسيرا...أبناؤها يُعدُّون لتمزيق الشرنقة الحالكة مهما كان الثمن..."[62]، فهنا يتمظهر جليا وجوب القيام بالفعل والرغبة في التغيير عبر ملفوظات عدة وردت في الرواية منها: (كل السكان كانوا يعيشون غليانا رهيبا/ حارة الحفرة أيضا تعيش مخاضا عسيرا/ الجميع بقي ينظر إليه من بعيد في ازدراء/ وحين قُذِفَت صخرة من يد فتى نحو السيارة أدرك (أمحمد أملمد) أن الأمر حامض فلملم خيبته ورحل/ شيء واحد يوقف غطرسته...رصاصة في الرأس/ لن أتركك يا (منير) تقتله سأقتله أنا...أنا أولى بذلك).

يمتلك سكان حارة الحفرة الكفاءة اللازمة من أجل تحيين مشروعهم المضاد رغم عدم تكافؤ قوى الجانبين، بمعنى أن ميزان قوة (امحمد املمد) أكبر من ميزان قوة حارة الحفرة لامتلاكه أهلية النفوذ التي هي في غير صالح سكان حارة الحفرة، ليستعدوا ويبرمجوا انطلاقا من هذا السبب لكيفية مواجهة الفساد والقضاء عليه، أولا باستعمال الوسائل السلمية والقانونية أو اللجوء إلى العُنف إذا لم ينفع معه التحاور، ليصلوا في الأخير إلى ضرورة إزالته من الوجود كحلٍّ أخير يخرجهم من دائرة التهميش والفوضى بعد فشلهم في إقناعه بمطالبهم الشرعية، فنجده يقول وكله غضب: "ما الذي يريده هؤلاء السفلة الرعاع؟ مازالوا مستمرين في عنادهم رغم كل شيء...لقد أثبتَت لهم الأيام أنني الأعظم والأكفأ...وأنني قادر على شرائهم بما يملكون من أكواخ وأثاث..."[63]، فموقفه هذا يثبت أهلية سكان حارة الحفرة في الثورة عليــه،

لتُطرح القوة المـــادية كبديل للحوار والمناقشة والتي سيلجأ إليهـــا كل مـــن (منير) و(ذيـــاب) و(الجـــازية) و(عبـــلة الحـــلوة) في الأخير لمواجهة رمز الفساد (امحمد املمد) وقتلـــه، يقـــول الراوي: " يـــا (الجازية) ...بلغ القلبَ العفن...انتفضي...حشَاشَة الروح ترتعش...سويداء القلب تختنق ...اقتليه...اشحذي الخنجر المسموم واقتليه ..."[64].

لتبدأ المواجهة بمجرد انطلاق الحفل الساهر الذي نظمه (امحمد املمد)، إذ بمجرد قيام هذا الأخير بالرقص على إيقاع الموسيقى الصاخبة وهو مخمور تقدمت منه (الجازية) بعد اتخاذ قرارها النهائي وكلها إصرار على القضاء على الفساد الممثل هنا في (امحمد املمد)، فيقول الراوي حاثًّا وواصفا لموقفها: "اجري يا(الجازية)...مزِّقي فستان الحداد...البسي فُستان الفرح... يلمع الخنجر في يمينك...في ذراعك النحيفة...تزداد سرعتك...لابدّ من قتله ...حارة الحفرة تنتظر أيتها الفحلة...يا سلالة الفحول...اقتليه ...اغسلي العار ...لا يغسل العار إلاَّ الدماء..."[65].

ليُنِمَّ موقف (الجازية) هنا على "إصرارها على التحدي والاعتزاز بالذات تمهيدا للارتباط بالآخـــر"[66]، لأن الآخر هنا هو (ذياب) رمز العدل والحق الذي انتظرته طويلا.

لنصل إلى أن جهة القدرة على الفعل أعطت الضوء الأخضر لـــ(لجازية) من أجل إتمام المواجهة واختيار اللحظة المناسبة، لتقع عليها عدَّة ملفوظات سردية وقعا إيجابيا كقول الراوي: (انتفضي حارة الحفرة/ الدم وحده قادر على غسل العار/ اجري يا(الجازية)/ ازرعيه فرحا في سويداء حارة الحفرة اجتثي منها نكد الفراعنة والدايات/ خذي بالثأر/ لا تتركي الخنزير يقطف ثمرتها/ أسرعي أيتها المهرة العربية/ لا تدعيهم يسبقون للشرف ...)،

لتستغل وتستثمر الفرصة المناسبة في تنفيذ قرارها والانقضاض على (أمحمد أملمد) قصد قتله وتخليص حارة الحفرة من شرِّه، يقول الراوي واصفا المشهد: "...على مرمى حجر تقفين مهرة جامحة...تلتصق الشقراء به... يعدو (منير)...يسبقه (ذياب)...تحدق فيك عيون البنادق شُزَّرًا ...تشحذين القلب ...تشحذين الخنجر، تدفعينه نحو القلب...تغرسينه فيه يتهاوى نحوك جثة هامدة...قبل أن يصل إلى الأرض...ترفعين بصرك...تلمحين الشقراء تغرس خنجرها في كبده... تتأملينها...يهرع (منير)...يهرع (ذياب)...تصفق حارة الحفرة..."[67]، لتتجاوز حارة الحفرة بفضلها هذه العقبة الكؤود وتتحول في الأخير إلى حارة الربوة.

ومن خلال تركيزنا على الملفوظات السردية التي وردت في هذه الرواية نجدها متضمنة بين طياتها برنامجين سرديين: الأول تبناه سكان حارة الحفرة ويتحدد دوره في وجوب إحداث التغيير وبأي وسيلة والثاني تبناه (أمحمد أملمد) وحاشيته التي اشتراها بماله، ويتحدد في محاولته إخضاع سكان حارة الحفرة تحت سيطرته ومن ثم إذلالهم واستغلالهم.

لنصل إلى أن البرنامج السردي الأول ذو طابع إلزامي (ضرورة التغيير)، في حين البرنامج السردي الثاني نجده مُتحررا من العقد الإلزامي المطلوب تنفيذه كالآتي:

-العقد الإلزامي/إحراز العدل والديمقراطية = وجوب الفعل / وجوب التغيير = الرغبة في الفعل/ الرغبة في التغيير.

من هنا نلاحظ امتلاك سكان حارة الحفرة لأهلية التغيير واتخاذ القرار الموجه أساسا إلى (امحمد املمد) الذي تسبب في تهميش حارة الحفرة واستغلالها بخروجه عن مبادئ العدل والمساواة في الحقوق وذلك واضح في

قوله مهددا إياهم ومتوعدا: "لن أهدأ حتى أشتريهم جميعا...لن أهدأ حتى أذبحهم واحدا واحدا ...سأتصل بالوزارة...بسي سليمان...سأحصل على قرار من فوق يثبت أن حارة الحفرة غير صحية وغير لائقة للسكن وبقوة القانون سأُهجِّرهم جميعا..."[68]، فهذا الرد يحمل حالة تحول ستفرز بدورها البرنامج السردي الأساسي الخاص بالمواجهة لأن البرنامج الأول نتج عن الفعل التحويلي الذي قام به (منير) بإيقافه جموع المتظاهرين وحثهم على ضرورة ترك العنف وتشكيل لجنة باسم الحي تتكلم نيابة عنهم باستعمال الطرق القانونية وذلك في قوله: "إلتَمَّ حولي الجميع وقد زاد غضبهم وسخطهم... هَدَّأتُ روعهم...شكَّلنا لجنة تتحدث باسم الحي أمام الجهات الرسمية وأمام العدالة وأَمَرتُ الباقي بالانصراف"[69]، ليولِّد فشل تحويل طريقة (امحمد املمد) في إدارة شؤون رعيته وانتصابه مُعارضا لهم، إلى حالة جديدة تبنتها شخصيات الرواية كـــ(الجازية) و(منير) و(ذياب) و(عبلة الحلوة) والذين التزموا بعقد يُقِرُّ بضرورة القضاء على (أمحمد أملمد) كحل نهائي وأخير لإقامة عالم جميل يسوده العدل على أنقاض مُخلَّفاته، حيث يقول الراوي : "وحين أشرقت شمس الصباح كان الجميع يشاركون في عيد حارة الربوة..."[70].

إن التشكيل الذي يعمل على تجلية المكون السردي قدَّم لنا مشاهد بدأت بحالة من الانغلاق والانسداد لتتوسع تدريجيا، كونه "من ضمن التجليات النصية الدالة على الثبات مسألة انفجار الذوات وانزلاقها من وضع إلى آخر"[71]، لنجد الحالة الأولى مرتبطة بتمزق الوشائج التي تحكم الراعي (امحمد املمد) : بالرعية (سكان حارة الحفرة)، لتكون مبعثا لخلق جو من الاضطراب والموت كموت (عبد الرحيم)، (صلاح الدين)، (المفتش معرفة)،

(عزيِّز) (أُمًّا علجية)، في حين الحالة الثانية متناقضة تماما مع الحالة الأولى، كونها تبعث على الحياة والانشراح مع زوال الشر ليُعبَّر عليها باستمرار الحياة رغم الموت، فتقول (الجازية) لوالدها (صالح الرصاصة): "هل تعلم؟ (وهيبة) أنجبت طفلا. ووجدت نفسي أصرخ من أعماقي: (سالم العلواني) ... (سالم) البطل...ما أعظمك يا رب"[72].

فولادة (وهيبة) – زوجة (عبد الرحيم) الذي اغتيل غدرا – تمثل هنا رمزا لاستمرار الحياة مع هذا الطفل الذي سمي باسم سالم تبركا على اسم والد جده (صالح الرصاصة) الشهيد.

الخلاصة:

لنصل في الأخير إلى أن الراوي في رواية راس المحنة قدَّم شخوصه وحرَّكها بطريقة " لا يبرزون فيها كأشياء بل كواقع مُتحرِّك قد يذوب البطل الفردي فيها، لكن هذا الذوبان ذوبان اجتماعي في روح الجماعة"[73]، والتي مثَّلها سكان حارة الحفرة الذين أسهموا في صنع الدلالة إسهاما فعالا، لتقوم بحركة نَجَمَ عنها احتكاكات عديدة قدَّمت لنا نموذجا بالغ القسوة ممثلا في حالة حارة الحفرة التي صوَّرت من خلاله التشوهات المادية والروحية لإنسان ما بعد الاستقلال على الصعيد الفردي (أمحمد أملمد)، (مدير المشفى) و(محافظ الشرطة) ... بل ومتجاوزة ذلك بطرحها وعرضها على المستوى الجماعي، لـ"تتشكل البنية الدلالية للخطاب السردي من نسيج الرؤى التي تصدر عن الشخصيات بوصفها فواعل في بنية الخطاب"[74]، ولتضطلع آلية السرد بالدور الرئيسي في رصد تفاصيل الأحداث التي شكَّلت السياسة والإيديولوجيا في المجتمع إيقاعها من اضطراب وتمرد وعودة للتوازن، ومستخدمة "كل الطاقات الفنية المتاحة لتقوية البعد الدرامي وتعميق

الوعي بالذات والواقع المعيش، وكذا تأكيد الهوية من خلال الانكسارات الاجتماعية والثقافية والسياسية لواقع الشخصية الروائية"[75] المرتبطة في برنامجها السردي بعلاقات الطموح والمغامرة التي تتوق إلى تحقيقها.

الهوامش والمراجع

1-محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص35.

2-السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص19.

3-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ط2، ص13.

4-المصدر نفسه، ص15.

5-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2003، ص250.

6-عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص428.

7-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص27.

8-بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية "1970-1983"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص32.

9-محمد أحمد المسعودي: (الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية)، علامات في النقد، جزء 53، مجلد 14، سبتمبر 2004، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ص577.

10-المرجع نفسه، ص577.

11-المرجع نفسه، ص.577.

12-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، مرجع سبق ذكره، ص250.
13-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص53..
14-صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2002، ص111.
15-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص ص 71-72.
16-صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، مرجع سبق ذكره، ص226.
17-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص54.
18-سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص59.
19-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص24.
20-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، مصدر سبق ذكره، ص250.
21-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص35.
22-مجموعة باحثين: دفاتر فلسفية (الطبيعة والثقافة)، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1991، ص21.
23- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص29.
24-المصدر نفسه، ص35.
25-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، المغرب، 2006، ص156.
26-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص70.

27-المصدر نفسه، ص93.

28-محمد أحمد المسعودي: (الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية)، مرجع سبق ذكره، ص579.

29-المرجع نفسه، ص579.

30-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص205.

31-المصدر نفسه، ص35.

32-المصدر نفسه، ص63.

33-صلاح فضل: أشكال التخيل (من فتات الأدب والنقد)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، 1996، ص31.

34-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص38.

35-المصدر نفسه، ص238.

36-المصدر نفسه، ص239.

37-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، مرجع سبق ذكره، ص253.

38-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص237.

39-تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص40.

40-عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ج2، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006، ص97.

41-عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص66.

42-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص37.

43-المصدر نفسه، ص36.

44-المصدر نفسه، ص37.

45-المصدر نفسه، ص53.

46-مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، بن عكنون، الجزائر، (د.ت)، ص43.

47-عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص113.

48-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص88.

49-المصدر نفسه، ص93.

50-المصدر نفسه، ص90.

51-المصدر نفسه، ص248.

52-المصدر نفسه، ص255.

53-أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005، ص202.

54-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص248.

55-المصدر نفسه، ص249.

57-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص229.

58-المصدر نفسه، ص219.

59-عبد الله إبراهيم: تحليل النصوص الأدبية (قراءة نقدية في السرد والشعر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ليبيا، 1998، ص23.

60-صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، مرجع سبق ذكره، ص116.

61-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص226.
62-المصدر نفسه، ص226.
63-المصدر نفسه، ص248.
64-المصدر نفسه، ص259.
65-المصدر نفسه، ص262.
66-صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، مرجع سبق ذكره، ص168.
67-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص263.
68-المصدر نفسه، ص249.
69-المصدر نفسه، ص248.
70-المصدر نفسه، ص264.
71-السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص الجزائري الحديث)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص168.
72-عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص256.
73-عمار يزلي: (مقاربة سوسيو بنيوية: الصورة الساخرة في الرواية الجزائرية)، الاغتراب الأدبي، عدد47، 2001، مؤسسة الرافد، لندن، ص27.
74-عبد الله إبراهيم: تحليل النصوص الأدبية (قراءة نقدية في السرد والشعر)، مرجع سبق ذكره، ص103.
75-عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص111.

علم النص: تحريات في دلالة النص و تداوله

الأستاذة : فهيمة لحلوحي
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخص:

لقد شهدت أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تطورا ملحوظا في ميدان الدرس اللساني الحديث نتج عنه ميلاد فرع معرفي جديد عرف باسم علم النص، وموضوعه الأساسي هو النص بوصفه أعلى وحدة لغوية في الدراسات النصية.

يهدف هذا العمل إلى استقصاء بعض إشكاليات مصطلح النص وعلم النص؛ من حيث تعدد مصطلحاتهما وتشعب تعريفاتهما. بالإضافة إلى التعرض إلى اتجاهاته وأسسه المعرفية.

Abstract :

The late sixties and early seventies had witnessed a rapid development in modern linguistics, which led to the rise of a new trend called "Text Linguistics". As the term itself implies, the text, which is considered as the ultimate language unit, is the main focus and subject matter of this discipline. This study aims at the systematic exploration of the controversies over text linguistics as well as the variety of its key terms, definitions, and notions. Simultaneously, we intend to touch on the major currents and basics of text linguistics

تمهيـــــــد:

لما كانت اللغة في جوهرها لا تعني مجرد نظام من العلامات، بل هي في الأساس نشاط تواصلي يقوم على استعمال العلامة اللغوية لإنجاز أفعال تواصلية، لأن وظيفتها الأساسية هي التواصل بإجماع العلماء والباحثين، ومن ثم حظيت باهتمام كبير منذ عقود طويلة، ظهرت خلالها مدارس عديدة، ومن أحدثها المدرسة النصية (النصانية). هذه المدرسة الحديثة قد أحدثت نقلة عملاقة تتجلى في تجاوز المدرسة النصية في تحليلاتها اللغوية النظم المعهودة التي ألفتها المدارس اللغوية السالفة.

وقد انكب اهتمام تلك المدارس على الجملة بوصفها أعلى وحدة لغوية محورية انطلاقا من أن الجملة وحدة نظرية نظامية إطارها اللغة، تنطلق من كفاءة لغوية. وتمثل هذه المدارس اتجاها في اللسانيات هو: لسانيات الجملة. وقد تجاوزت المدرسة النصية الحديثة ذلك لتصل إلى وحدة كبرى هي النص. والنص هو وحدة إجرائية استعمالية إطارها الكلام، تنطلق من إنجاز لغوي أو كفاءة تواصلية.

وهكذا أصبحت المدرسة النصية تمثل اتجاها جديدا في اللسانيات وهو لسانيات النص (Text linguistics) أو اللسانيات النصية (Texttual linguistics) أو نحو النص (Text grammar)، أو علم النص (Textology)، أو علم اللغة النصي/ علم لغة النص (Text linguistics)...إلى غير ذلك.

إن طبيعة النظر إلى هذا الفرع المعرفي الحديث تتسم ببداهة التعدد تبعا لاختلاف الأجهزة المفهومية المعتمدة عليها لاستقصاء بعض إشكاليات علم النص ونظرية النص. مما يطرح تساؤلات جوهرية منها:

– لماذا يتسم النص بتعدد المفاهيم؟ وهل يمكن إيجاد تعريف جامع مانع للنص يحظى برضى المناهج النقدية المختلفة، ومن العلوم الإنسانية الأخرى؟ ما علاقة علم النص بنظرية النص من حيث استعمال النصوص إنتاجا وفهما؟ ما هي الأسس المعرفية التي يرتكز عليها علم النص؟ وما هي مجالاته؟

يسعى هذا العمل إلى توضيح هذه القضايا المطروحة، ومحاولة تقديم مفاهيم ومقترحات عن آلية البحث في علم النص ونظرية النص، من خلال هذه المحاور المتناولة بالبحث والتحليل تارة والنقد تارة أخرى.

المحيط العام لعلم النص:

رافق منتصف الستينيات ومطلع السبعينيات ميلاد فرع معرفي، أجمع الباحثون والدارسون على أنه أحدث فروع علم اللغة. نشـــأ في المحيط اللغوي الألماني على يد مجموعة من الباحثين أمثال هارتمان (P.Hartmann)، هارفج (R Harweg)، وشميث (S.F.Schmidt) وغيرهم. يتزايد الاهتمام به باستمرار في كثير من البلدان. وترجع تسمية هذا الفرع المعرفي "علم لغة النص" "Text linguistic" إلى الباحث الألماني فاينرتش(H.Weinrich–1967). غير أن لعلم النص إرهاصا في أعمال عدد من الباحثين منهم: هاريس (Z.Harris–1952) " Discourse analysis"

وبايك(K.Pike-1954). وكلما نلقاه لدى الباحث الاسباني كوزريو(E.Coseriu-1962):"linguistica del texto". بينما يطلق هارفج (R.Harweg-1974) على هذا العلم: "علم لغة النص" أحدث فرع لعلم اللغة[1]، وتعود بداية تأسيس هذا العلم إلى أعمال مجموعة من الباحثين الألمان، وذلك سنة 1968م بإشراف فايرنينش وهارتمان وغيرهما، أين انعقد أول مؤتمر لمناقشة علم لغة النص في كونستانتس (Konstanz) بإشراف هارتمان، الذي أنشأ بعد ذلك مركزا جديدا للبحث اللغوي النصي، وحددت محاضراته المهمة (Text als linguistiches) معاييره ومهامه في اثني عشر مبحثا(موضوعا)."[2]

هذه إشارة إلى ذلك التحول الجذري في الفكر الذي يتجلى في الاهتمام الجديد بحدوث التجليات الطبيعية للغة، أي النص (text). والقصد منه استكشاف تلك الإجراءات في الاستعمال للغة الاتصال، ولهذا أصبح علم النص علما محوريا للخطاب والاتصال. ومن جهة أخرى فهما أيضا من صلب اهتمام البلاغة لذا يؤكد بعض الباحثين على وجود علاقة وطيدة بين علم النص والبلاغة. وهي حسب فان دايك (v.dijk) " السابقة التاريخية لعلم النص، إذ نحن تأملنا التوجه العام للبلاغة القديمة إلى وصف النصوص ووظائفها المتميزة، إلا أنه لما كان اسم البلاغة يرتبط غالبا بأشكال ونماذج أسلوبية معينة، وأشكال ونماذج أخرى فإننا نؤثر المفهوم الأكثر عمومية علم النص"[3]. بينما يعدّ هارفج (Harweg) " البلاغة والأسلوبية فروعا سابقة (مبشرة) بعلم لغة النص"[4].

وبنظرة فاحصة إلى علم النص يتراءى لنا اتساع أفقه، وشمولية اهتماماته، وترامي أطرافه. فهو يمثل أهم وافد على ساحة اللسانيات المعاصرة. وقد نشأ على أنقاض علوم سابقة مثل لسانيات الجملة والنسقية الأسلوبية، وقبلها بزمن سحيق الخطابة والبلاغة والدراسة الأدبية، والنقد الأدبي، وغيرها من العلوم والمعارف. فهو ثمرة تلك العلوم السالفة، لذا يمكن القول إن علم النص هو علم ناشئ، وحقل معرفي حديث ظهر بديلا لتلك العلوم والمعارف السابقة. ويسمى:" في المجال اللغوي الفرنسي (علم النص Science du texte)، وفي الإنجليزية تسمى: (discourse analysis) ".[5] " لا يخرج الأمر عن هذين الحدين في بقية اللغات الحية مما يجعل ترجمته إلى علم النص في العربية أمرا مقبولا". [6]

ومما سبق يتبين أن علم النص علم واسع يغترف من كل العلوم والمعارف الإنسانية حتى أصبح علما متاخما ومتداخلا " في صورة وثيقة مع علوم أخرى كعلوم الشعر والبلاغة والأدب والأسلوب والاجتماع والنفس وغيرها؛ لأن هذه العلوم تشتغل بالنصوص من أجل غايات تختلف باختلاف وجهات النظر الخاصة بالدراسيين ".[7]

يتضح من القول السابق أن علم النص يتسم بالتداخل المعرفي والتشعب، وهذا أمر منطقي مسوغه ذلك الهدف الجوهري الذي تسعى إليه هذه العلوم والمعارف وعلم النص جميعها، وهو فهم النص. وإلى جانب التداخل المعرفي تضاف سمة التشعب الذي يتجلى في تعدد مفاهيمه، وتصوراته، ومناهجه ومقولاته.

أولا: علـــــــم النـــــص:

1- علم النص وإشكالية المصطلح

لقد عرف علم النص تعددا في المصطلح، وهذا حال كل علم حديث النشأة متخلق من أمشاج متداخلة ومتباينة الأصول، ومن مصطلحات علم النص التي تعج بها مؤلفات النصانيين: لسانيات النص، علم اللغة النصي، نحو النص... فجل هذه المصطلحات تعني هذا الفرع المعرفي الحديث الذي يحدده برند شبلنر (B.Spillner) بقوله:" وهو ما يرمز له بنحو النص أو علم اللغة النصي، أو بنظرية النص، أو بعلم النص، وذلك بناء على وجهات النظر المختلفة "[8]. ويضاف إلى هذا قول زتسيسلاف وأورزنياك (Zdzislaw wawrzyniak): " ونطلق على علم النص اللغوي مصطلح علم النص (Text Wissenschaft) (Textologie)"[9]. وهذا ما يراه حسن بحري بقوله:

"علم لغة النص" أو "علم اللغة النصي"، أو "علم النص بشكل عام"[10].

2- يشير تعدد واضطراب مصطلحات علم النص إلى عدم استقرار هذا المصطلح عند الغرب من جهة، وإلى تعدد ترجمات المصطلح إلى العربية من جهة أخرى. وهناك من الباحثين من يجعل إشكالية المصطلح في علم النص مرتبطة بشأن "نحويات النص "Grammars of the text" التي لم يكتمل تطورها بعد"[11].

مفهوم علم النص :

على الرغم تعدد مصطلحات علم النص إلاّ أنها تبدو مكملة بعضها ببعض، وهذا ما سيتبين من خلال هذه التعريفات.

يعرف ريتشاردز (J.Richards) علم النص في المعجم اللساني بأنه: " أحد فروع علم اللغة الذي يهتم بدراسة النصوص المنطوقة والمكتوبة. وتوضح هذه الدراسة طريقة تنظيم أجزاء النص وترابطها لتصبح كلا مفيدا ".[12] وأما دافيد كريستال (D.crystal) فيعرفه بأنه " الدراسة اللغوية لبنية النص"[13]، بينما يعرفه نيلس (Nils) بأنه: " دراسة للأدوات اللغوية لتماسك الشكلي والدلالي للنص، بالإضافة إلى أهمية السياق، ودور الكفاءة المعرفية للمتلقي في ممارسته لتحليل النص" [14]، ويعرفه هارتمان (Tartmann) بأنه: "البحث النصي بوصفة وحدة نظرية وفعلية بحثا سيميوطيقيا وفلسفيا وفينومينولوجيا؛ بل لغويا أيضا" [15].

تؤكد هذه التعريفات التي تقدم ذكرها أن علم النص هو أحدث فرع في علم اللغة وموضوعه الأساسي هو النص المكتوب أو المنطوق، ومن اهتماماته حد النص، وإبراز سماته النصية (التماسك والانسجام) [*]، وهي النواة المركزية في البحث النصي بوصفها المعيار الفارق بين النص واللانص.

ويكمن الفرق بين التماسك والانسجام في أن مجال التماسك البنية السطحية المتكونة من وحدات لغوية مترابطة بواسطة تضافر مجموعة من الأدوات كالإحالة والحذف والتكرار... إلى غير ذلك. وأما مجال الانسجام فهو عالم النص المتكون من تصورات وعلاقات دلالية، كالعموم والخصوص، والجزء والكل...الخ. وهو معطى في النص من طرف القارئ.

ثانيـــــا: نظرية النص :

لم يكن حظ مصطلح النص أحسن حالا من مصطلح الجملة فثمة

اختلاف شديد بين اتجاهات المناهج الحديثة التي تناولت مصطلح النص. أضف إلى ذلك تباين اتجاهات علم النص نفسه، لذا يرى بعض الباحثين " أن تعدد الأشكال النصية ليس في صورها الكبرى؛ بل في صورها الصغرى الجزئية يحول دون تعريف دقيق للنص ولم يكن الجانب الكمي وحده مسؤولا عن هذا الإخفاق، بل يسهم الجانب الكيفي بقدر كبير في ذلك أيضا، إذ أن جوانب حدوده وتكويناته ودلالاته تشترك جميعا في عملية وضع الحد الفاصل له، بل تداخل جوانب أخرى غير منظورة إلى جانب تلك الأبعاد المنظورة في هذا الجدل ".[16]

وهذه محاولة لاستقصاء مفهوم للنص في إطار علم النص باختلاف اتجاهاته وتصوراته.

I- تعريف النص

1: النص في المعجم (مادة نصص):

يعرف ابن منظور النص بقوله " النص: رفعك الشيء. ونص الحديث ينص نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص. وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري؛ أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان، وكذلك نصصته إليه، ونصت الضبية جيدها؛ رفعته "[17]. ومن معاني النص في هذا القول: الرفع والإظهار، وهما سِمتا المستوى السطحي للنص. وها هنا يحضرنا التعريف الاصطلاحي للنص لأحد الباحثين العرب المعاصرين القائل: " النص يطلق على ما به يظهر المعنى، أي الشكل الصوتي المسموع من الكـــلام، أو الشكـــل المرئي منه، عندما يترجم إلى المـــكتوب"[18]. وينحصر مفهوم النص عند غيره في أنه:" لا يتجاوز دلالته

المركزية الأساس للدال (النص) وهي الظهور والانكشاف " [19]. المعنى المعجمي السابق يتضمن –أيضا– معاني الوضوح والانكشاف للنص التي تؤكد معنى الثبات على حد هذا التعبير" إذ أن كل ما أظهر عرفت له هيئة وصورة، لا يجوز أن يرى بخلافها، كأن تعرض عليه الزيادة، أو النقص، أو الإضافة، أو التعديل، لذا استعمل الراوي عمر بن دينار – في مرويته – لفظي: أرفع وأسند. فهو يرفع الحديث إلى صاحبه، ويسنده إليه دون التدخل فيه، لا باللفظ ولا بالمعنى " [20].

ومما ورد في اللسان قوله " نص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض" [21]. ينفتح هذا القول على هذه المعاني: الضم والتضام والتركيب، وهي سمات الكلام المتراكب ليصبح نصا.

ومن معاني (نص) المذكورة في اللسان: البلوغ والاستقصاء لقوله " وأصل النص أقصى الشيء وغايته. ونص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، ومن نص كل شيء: منتهاه قال الزهري: النص أصله منتهي الأشياء، ومبلغ أقصاها".[22]

ومن قول اللسان في النص : " النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما ".[23] ففي هذه الألفاظ الإسناد والتوقيف والتعيين معنى الثبات. والتثبيت للنص سمة جوهرية له، إذ النص يثبت عند ملتقى هذه النقاط المحددة لإطاره، وهي: الفاتحة(الابتداء)/المتن (الوسط)/الخاتمة(الانتهاء). لذا لا يجوز التغيير فيه سواء بالحذف أو بالإضافة أو التقديم والتأخير. إذن فهو محفوظ وثابت (قار) من أي تغيير. فهو الثابت المطلق ولهذا قال اللسان "ومنه قول الفقهاء: نص

القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام".[24] بمعنى النص الثابت باللفظ دون إضافة أو حذف فيه.

ومما أورده اللسان – أيضا – من معاني النص: الاقتصاد اللغوي بقوله: " نص الأمر شدته ".[25] وللفظ الشدة أيضا الإحكام في صنعة النص في حالة الاستقصاء التام.

وبناء عليه فإن مفهوم النص من المنظور العربي يتسع لهذه المعاني: الرفع والإظهار (الظهور) والوضوح والاستقصاء التام والتركيب والترتيب والاقتصاد التي تحقق له سمة الثبات. وبناء على ما تقدم ذكره فالنص ليس ملفوظا أو مكتوبا ينهض على علاقات غير كاملة؛ فهو مستقل ومكتمل في شكله (المستوى السطحي). وتام في المضمون (المستوى العميق). ومن ثم فالنص هو القول اللغوي الذي تتجلى فيه خصائصه الجوهرية (الثبات، الترتيب/التركيب/الاستقصاء/الاقتصاد) لتمييزه عن كل ظاهرة غير مكتملة أو غير تامة كاعتبار هلمسليف (L. Hjelmslev) كلمة " نار" نصا. أو عند بعض الباحثين في اعتبار عبارة "ممنوع التدخين" نصا. انطلاقا من مبدأ الاكتمال والاستقلالية، وترتبط هاتان السيمتان بطرح أحد الباحثين اللغويين المحدثين في تحديد النص بأنه:" القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته ".[26] ومن ثم فكل ظاهرة لا تتضمن هذا الشرط لا تعتبر نصا؛ بل هي اللانص.

2: النص في المعجم الأجنبي (Texte/Text)

تعني كلمة (Text) النسيج، وهي مشتقة من أصل لاتيني (Textus) وتعني "النسيج" وفعلها(Texere) " ينسيج" .[27] بينما يتضح معنى كلمة "النسيج" من خلال توظيفها في كتاب "مدخل إلى علم اللغة النص" للباحث فولفجانج هانيه من وديتر فيهفيجر على حدّ تعبيرهما: "يمكن أن يسمى نصـــا من اللاتينية (Textus)، وتعني أصلا "النسيج" أو "الأسياخ المظفرة".[28]

: النص في قاموس اللسانيات: يعني " مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل، فهو إذن عينة من السلوك المكتوب والمنطوق ".[29] يتمحور هذا التعريف حول استعمال اللغة في صورتيها: المكتوبة/ المنطوقة وهو تعريف عام.

4: النص في الموسوعة اللغوية: يحدد كولنج سمات لمفهوم النص في النقاط التالية:

4-1- النص موضوع رمزي – علائقي تغلب عليه السمة الكلامية، أو شكل مكتوب يدويا، أو مطبوع في شكل هيئة مادية.

4-2- العناصر المعجمية في النص الرمزي – العلائقي الذي تسيطر علية السمة الكلامية هي العناصر المسيطرة التي تحمل المعنى.

4-3- النصوص هي عناصر الاستعمال اللغوي، وليست ضمن نطاق النظام اللغوي.

4-4- هناك تمييز بين نصوص كاملة الاستقلالية والنصوص المستقلة جزئيا.

4-5- تحقق النصوص الرمزية – العلائقية ذات الصبغة الكلامية معايير

النصية إذا تم احترام التوقعات الآتية:

يعبر الموضوع في حالة تخاطبية معطاة أو مفترضة في شكل متصل (وتام) لحالة من الحالات، وتحقق وظيفة تخاطبية معطاة أو مفترضة، وله تركيب كلامي متصل وكامل ".[30]

يثير هذا التعريف عدة قضايا:

أ- النص هو علامة لغوية: دال/مدلول تحكمها علاقة اعتباطية تتحقق بفعل النطق أو الكتابة.

ب- يتجسد النص بالدوال المستعملة للتعبير عن المعني(المدلول).

ج- النصوص هي ممارسة لغوية إطارها الكلام.

د- الفارق الجوهري بين النصوص المستقلة كلية والنصوص المستقلة جزئيا هو احتضان النصوص في نصوص أكبر منها، مثل علاقة القصيدة بالديوان.

ه- المعايير النصية في هذه النقطة:

- وحدة اتصالية إنجازية في إطار موقف (الموقفية)، ذات معنى.
- تحقيق الإعلامية والقصدية.
- التضام (السبك) (Cohésion)، وهو خاص بالمستوى السطحي للنص، باعتباره نصية قائمة على الصياغة.

ومما سلف فالنص في الموسوعة اللغوية هو علامة لغوية تتجسد بالكتابة أو بالمنطوق، وهي وجهان: أحداهما يمثل المستوى السطحي للنص بواسطة الدوال، وثانيها المستوى العميق للنص الذي يتمثل في المدلولات. وتحكمه معايير نصية هي: الموقفية/ الإعلامية/ القصدية/ السبك.

II: مصطلح النص في نظرية النص

1- التعريف الاصطلاحي للنص

1-1- مصطلح النص في معجم المصطلحات.

فضل كلينز (Kleines) نظرية النص بدل مصطلح النص؛ لأن مفهوم النص متضمن في نظرية النص. ومن ثم يكمن مفهوم النص في قوله " إن النص بوصفه وحدة كلامية تامة مستقلة نسبيا يحققها المتكلم بهدف معين، وفي إطار ظروف مكانية وزمانية محددة ويفرق بينها مجرد توال لأي عدد من الجمل".[31] يبدو جليا أن كلينز(Kleinse) في تحديده للنص ينطلق من منظور نظرية التواصل اللغوي الشامل مركزها المستوى التداولي للنص.

1-2- مصطلح النص من منظور النصانيين

إن النظر في مؤلفات النصانيين يثبت عددا هائلا من التعريفات للنص التي يغلب عليها طابع الاختلاف والتنوع، وأحيانا التضارب والإبهام، وحتى الآن لم نعثر على تعريف جامع مانع للنص.

هذه محاولة موجزة لطرق باب تعريف النص في البحث النصي، لضيق مساحة البحث سيتمركز حدّ النص حول هذه الجهات: مستويات التركيب والدلالة والبرجماتية للنص عند بعض النصانيين.

1-2-1- النص من المنظور التركيبي: ينصب اهتمام البحث في هذا المستوى على الأشكال اللغوية المحضة للنص؛ أي الاهتمام بنظام اللغة والنص. يشمل هذا التوجه على بعض الباحثين الذين ركزوا في تعريفهم للنص على ظاهرة التماسك النحوي للنص.

يعرف برنيكر(Brinker) النص بأنه " تتابع مترابط من الجمل، ويستنتج من ذلك أن الجملة بوصفها جزء صغيرا ترمز إلى النص ويمكن

تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام، أو علامة تعجب، ثم يمكن بعد ذلك وصفها على أنها وحدة مستقلة نسبيا ".[32] يعتبر برينكر (Brinker) الجملة وحدة بناء النص، يمكن تحديدها بعلامات شكلية (استفهام، تعجب..) وهي تتسم بالاستقلالية ولغموض هذا التعريف يعلق برند شبلز(B.Spillner) قائلا:" هذا التعريف كما هو واضح دائري، بمعنى أنه يوضح النص بالجملة والجملة من خلال النص، كما أنه غير منهجي علميا، لغموض الرموز والعلاقات التي يتضمنها اتساع الوصف، ومن ثم لا يمكن تطبيقه ".[33] بينما يعرف هارفج (Harweg) النص بأنه " تتابع مشكل من خلال تسلسل ضميري متصل لوحدات لغوية ".[34] وأما فاينريتش (Weinrich) فيري أنه " تكوين حتمي يحدد بعضه بعضا؛ إذ تستلزم عناصره بعضها بعضا لفهم الكل".[35]

يتضح من خلال التعريفين السابقين أن الباحثين ركزا على التماسك النحوي للنص من خلال وسائل لغوية. يبدو أن التماسك النحوي غير كاف لتحديد النص لذا " فالنص بكليته لا بد أن ينطوي على مجموعة مميزة من الخصائص التي تفضي إلى التماسك والانسجام ".[36]

النص – إذن – بهذا المعنى هو وحدة كلية متماسكة نحويا، ومنسجمة دلاليا.

1-2-2- النص من المنظور الدلالي: يتم النظر إلى النص من هذه الزاوية إلى مضمونه، ومن ممثلي هذا الاتجاه فـــان دايك (V.Dijk) الذي يهدف من خلال تصوره للنص إلى بناء نحو توليدي للنص، ينطلق من افتراض أساسي نصي–موضوعي، فيعرف النص

بأنه " بنية سطحية توجهها وتحفزها بنية عميقة دلالية " [37]. تمثل البنية العميقة العنصر الجوهري في النص: إذ تظهر البنية المنطقية المجردة للنص وحدّ البنية العميقة يكمن في أنه "يمكن أن ينظر إلى البنية العميقة على أنها خطة نص ما".[38] وتبرز اهتمامات هذا الاتجاه في إشكالية السمات الدلالية وبنية النص. فالنص وحدة دلالية تتجاوز دلالة المفردة والجملة. ومن ثم كان موضع عدة تصورات تتعلق بما يسمى بالأبنية النصية الكبرى وقواعدها؛ وهي في حقيقة الأمر مفاهيم منطقية ودلالية. و"عن طريق البنية الكبرى استطاع علماء النص مقاومة الفكرة الشائعة عن أن التماسك النصي يتحدد فحسب على مستوى علاقات الترابط بين المتتاليات والجمل، لأن هذا المستوى الأخير لا يقدم سوى الأبنية الصغرى، وتظل البنية الكبرى في التمثيل الكلي الذي يحدد معنى النص باعتباره عملا كليا فريدا".[39] والبنية الكبرى "وفق طبيعتها الدلالية تمثل البنية العامة الدلالية لنص والصورة مجردة في البنية الكبرى ــ وعلى حين يجب أن تلتزم التتابعات قيود الترابط الأفقي، لا يجب أن تفي النصوص بهذه القيود فحسب وتبدو كأنها تتابعات جملية؛ بل بتلك القيود الخاصة بالترابط الكلي".[40] إذن البنية الكبرى هي ذات طبيعة دلالية مرتبطة بالتماسك الكلي للنص.

أما ڤريماس (Grimas) فيستعمل مصطلح التناظر (Isotopie) بمعني " إعادة سيمات سياقية في النصوص، وبذلك ينشأ دور أساسي للتناظر الدلالي في التقسيم السيمي الأحادي لوحدات المعجم المحتمل تعدد سيماتها، تتكون من خلال الظهور المتكرر لسمات دلالية (أي ليست سمات سياقية فقط) في النصوص تنقسم فيها السمات المتعددة والتكافؤات المتعددة كتعبيرات غير

تنصيصية (الوحدات المعجمية) إلى سيمات مطردة متداخلة في عملية التنصيص وفي حركة الفهم " [41].

يحدد ڤريماس النص من خلال علاقات التناظر الدلالي التي تشتمل على هذه العناصر: التماسك(النحوي/ الدلالي)، والتكرار (اللفظي/المعنوي)، والإحالة (النصية/المقامية)، بالإضافة إلى السياق (وسائل التماسك الفنية للنص).

إذن تكمن أهمية التناظر الدلالي في تحقيق العلاقات النصية في النص. ويمثل أداة لوصف البناء الدلالي للنصوص. وفي السبعينيات إلتفت بعض النصاينين أمثال كالماير(Kallmayer)، وكلاين(Klein)، وهارتمان (Hertman)، ونتسر(Netzer)، وزيبرت(Siebert) وغيرهم إلى أداة التناظر واعتبروها " المحدد الدلالي لوصف وتحليل النصوص.

1-2-3- المنظور التداولي (البراجماتي) للنص: يستند هذا الاتجاه إلى النظرية التواصلية التي تقوم على نظرية الفعل الكلامي. ومن ممثلي هذا الاتجاه، جلينتس (Glintes)، وشميث(Schmidt)، وسانج(Sandig) وغيرهم. النص في تصور هؤلاء الباحثين هو فعل كلامي يحقق التفاعل والاتصال الاجتماعي. لذا يشترط تحويل الاهتمام المنصب على الكفاءة اللغوية للنص إلى الكفاءة التواصلية. ومن مرتكزات نظرية التواصل اللغوي الشامل تلك النظريات الجزئية المتمثلة في نظرية بناء النص التي تهتم بإنشاء النصوص، ونظرية النص التي تهتم بنتائج إنشاء النص. ومن ثم يحدد النص بأنه " فعل لغوي (معقد) يحاول المتكلم أو الكاتب أن ينشئ به للنص علاقة تواصلية معينة مع السامع أو القارئ ".[42]

بينما جلينش (Glintes) يحدد النص بأنه "تكوين لغوي أنشأه منشؤه بالتزام مطابق للمقصد – التزام بغرض ذي تأثير لاحق مساو في الأغلب ليس في شريك فحسب؛ بل في عدد أكبر، نعم عدد كبير من الشركاء ".[43]

أما شميث(Schmidt) فيرى أن:" النص هو جزء حدد موضوعيا (محوريا) من خلال حدث اتصال ذي وظيفة اتصالية (إنجازية)".[44]

ومن خلال التعريفات التي تقدم ذكرها في الاتجاه التواصلي، فالنصوص تفهم من خلال الفعل الكلامي الذي يعد جزء من فعل الاتصال يؤدي وظيفة تواصلية، أو أنه فعل اتصال من خلال علاقته المعقدة بين مكونات لغوية، ولغوية اجتماعية، وغير لغوية في موقف تواصلي.

وبعد هذه النظرة في قضايا النص ومحاولة تحديده، يمكن القول إن مفهوم النص مفهوم زئبقي، بمعنى أنه لا يمكن إيجاد تعريف جامع ومانع وشامل للنص، لأنه يتسم بالتعقيد والتشعب، وتؤكد محاولات التعريف الواردة هنا أن نحو النص (المنظور التركيبي) ودلالة النص (المنظور الدلالي) وبراجماتية النص (المنظور البراجماتي) تمثل فروعا لعلم النص.

وعلى الرغم من التعدد والتباين في تعريفات النص عند النصانيين تبعا للتعدد والتباين في المدارس اللغوية التي ينتمون إليها، أو الاتجاهات التي يمثلونها، فإن هناك قاسما مشتركا بين جل تلك التعريفات – السالفة الذكر– هو التأكيد على خاصية تماسك النص. وعليه كان النص – عند معظمهم– عبارة عن "نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببغض"[45].

ثالثـــــــا: اتجاهات علم النص:

يتفرع علم النص حسب الدراسات والأبحاث الحديثة إلى إتجاهين

أساسيين هما:

الاتجاه الأول: علم النص القائم على أساس النظام اللغوي.

لقد نشأ هذا الاتجاه في أحضان علم اللغة النبيوي والنحو التوليدي التحويلي الذي ظهر في فترة الستينيات. وهو يتمركز حول ظاهرة التماسك النصي من زاوية البناء السطحي للنص لذا " فمفهوم التماسك النصي المركزي بالنسبة لعلم لغة النص قد فهم نحويا محضا".[46] بمعنى أن علم النص في هذه الفترة لا يزال رهين لبعض قيود نحو الجملة/لسانيات الجملة.

الاتجاه الثاني: علم النص القائم على أساس نظرية التواصل

لقد ارتبط هذا الاتجاه بالمنهج التداولي الذي نحى منحى الاتجاه اللساني التحليلي. وقد مثلت المدرستان الهولندية والألمانية أحسن تمثيل. يرتكز هذا الاتجاه على لسانيات التواصل التي تهتم بكل مظاهر التفاعل الرمزي بين الأفراد والجماعات داخل المجتمع الإنساني، سواء أقامت هذه المظاهر على أسس لغوية أم غير لغوية. وتستند هذه النظرية الجامعة على عدد من المفاهيم التواصلية والمقولات اللسانية المترابطة، منها:" مفهوم لعبة الأفعال التواصلية، مفهوم "الحكاية"، ومفهوم "الاقتضاء"، ومقولتي "الإحالة والدلالة"..الخ"[47]

وهاهنا تساؤل يطرح نفسه: كيف يعرّف شميت (Schmidt) النص بوصفه النتاج الإنساني من المنظور التواصلي؟

إن الإجابة على هذا التساؤل يحيل إلى أن النص عند شميت يحظى بمكانة خاصة، يشمل هذا الاهتمام النص المكتوب والنص المنطوق، والنص الأدبي وغير الأدبي، بمعنى نصوص اللغات الطبيعية.

لذا يعرف شميت النص بقوله:" نسمي النص (Text) كل قسم لغوي يتجلى داخل فعل تواصلي (أو داخل لعبة أفعال تواصلية)، يجمعه موضوع واحد، ويقوم بوظيفة تواصلية قابلة للمعرفة، أي أنه يحقق طاقة إنجازية قابلة للمعرفة (من طرف شركاء التواصل)، إذ بفضل الوظيفة الإنجازية (الاجتماعية التواصلية) وحدها، تغدو مجموعة من الرسائل اللغوية المحكمة القواعد نسقا نصيا متماسك يعمل بنجاح أثناء التواصل الاجتماعي. وسوف نسمي نصوصا صغرى (Intext) الرسائل التي تحققه أفعالا إنجازية على حدة، والتي تكون رغم ذلك قابلة للإدماج. إضافة إلى ذلك، تلحق النصوص بالمخَاطبين الذين أنجزوها. ومن ثم، فإن الرسائل التي تتقاطعها تدخلات المخاطبين والتي يعتبرها المخاطب لاحقة بنفس الفعل الانجازي الذي هو بصدد إنتاجه، تعتبر نصا واحدا." (48)

يتمحور تعريف شميت للنص حول محورين أساسيين هما:

أ- المحور الأول: يتركز على وحدة الموضوع.

ب-المحور التداولي: يرتكز على عنصرين متلازمين، هما:

1- المخاطِب/المتكلم: منتج الطاقة الإنجازية.

2- المخاطَب: صاحب أثر الطاقة الإنجازية.

يتضح من هذين المحورين ارتباط مفهوم النص عند شميث بالوظيفة التواصلية التي تتموقع حول هذه الثنائية التلازمية: المخاطِب(الغرض)⇦المخاطَب(الاستجابة). وهذه إحالة إلى وظيفة الخطاب من منظور الخطاب البلاغي القديم والتي تكمن في الإقناع.

مما سبق يتبين أن كل التعريفات السابقة على جانب من الأهمية، غير

أنها لم تتمكن من إيجاد تعريف جامع مانع للنص، إذ إن كل منها سمة محددة من سمات النص، ويترك أخرى مهمة.

لذا فقد اخترت من لبين تعريفات النص يبدو مشتملا على كل الصفات المميزة للنص، واقصد بذلك تعريف ديبوجراند ودريسلر لمفهوم النص من حيث إنه حدث تواصلي. وقد اقترح الباحثان لفهم النص وإنتاجه واستعماله أن تتوافر له سبعة معايير تحقق للنص نصيته، بمعنى أن يكون النص نصـــــا. أو بعبارة الأزهر الزناد "ما يكون به الملفوظ نصـــــا"

وتتمثل هذه المعايير في:

1- السبك(Cohession).

2- الإلتحام(Coherence).

3- القصد(Intentionality)

4- القبول(Acceptebility)

5- رعاية الموقف(Situationality).

6- التناص(Intertextuality)

7- الإعلامية(Informalitivity).

ويمكن تصنيف المعايير السبعة في:

1- ما يتصل بالناص في ذاته: وهما معيار السبك والالتحام.

2- ما يتصل بمستعملي النص: سواء أكان منتجا أم متلقيا، وذلك معيارا القصد والقبول.

3- ما يتصل بالسياق الخارجي للنص، وذلك معايير رعاية الموقف والتناص والإعلامية. (49)

ولقد ارتبط هذا الاتجاه بالتداولية مع مطلع السبعينيات، ويمثل محور ارتكاز هذا الاتجاه في نظرية الفعل الكلامي. ويعتبر النص في هذا الاتجاه وحدة لغوية تواصلية لذا فهو " يدرس الوظيفة التواصلية للنصوص".[50]

رابعـــــا: مجالات علم النص:

بوصف علم النص مجاوزا لوحدة البحث التقليدية(الجملة) باعتبارها أكبر وحدة في التحليل والوصف اللغويين، فقد وجد هذا العلم–علم النص– ضالته في وحدة بحث هي النص بوصفها أعلى وحدة لغوية في التحليل والوصف والاستعمال اللغوي.

يتفرع علم النص حسب تصور أحد علماء النص إلى ثلاثة مجالات[51] وهي تمثل فروع علم النص.

1- علم النص النظري (نظرية النص): ومن اهتمامات هذا الفرع قضايا النص النظرية، مثل علم بناء النص (تشكيل النص) باختلاف أنواعها وأشكالها.

2- علم النص الوصفي (تحليل النص): بوصفه علما عمليا فهو يقوم بتحليل النصوص وتصنيفها.

علم النص التطبيقي: يرصد هذا الفرع عمليات استخدام النصوص واستيعابها وتعليمها.

إذن هذه هي فروع علم النص التي تتناول الظاهرة النصية بوصفها موضوعها الشرعي والوحيد في البحث.

خامسا: مهمة علم النص:

لما كان علم النص واسع النطاق ومتداخل الاختصاصات فهو" يهتم بوصف وتحليل أشكال نصية وأبنية نصية مختلفة، وشروطها ووظائف وتأثيراتها المتباينة، والمحادثات اليومية، والأحاديث العلاجية، والمواد الصحفية والحكايات والقصص، والقصائد ونصوص الدعاية والخطب، وإرشادات الاستعمال والكتب المدرسية، والكتابات والنقوش ونصوص القانون والتعليمات"[52]. بينما صلاح فضل يرى أن مهمة علم النص هي" وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة"[53]. وعلى الرغم من هذا فإن مهمة علم النص" لا يمكن أن تكمن في صياغة أو حتى في حل المشكلات الخاصة بكل العلوم النظرية والاجتماعية تقريبا، بل يدور الأمر حول عزل جوانب محددة في هذه التخصصات العلمية، أي الأبنية واستعمال أشكال نصية للاتصال وتحليلها داخل إطار متكامل ومتداخل التي يجب أن يشمل عليها أساسا كل نص في لغة ما حتى يمكن أن يوظف بوجه عام بوصفه نصا. وهنا يتصل الأمر بالأبنية النحوية التركيبية والدلالية والبرجماتية والأسلوبية والهيكلية وعلاقتها المتبادلة. إذن يتصل بأداء النص ووظيفته، أي تحليل خصائص إدراكية عامة تمكن من إنتاج معلومة نصية معقدة وفهمها" [54].

يبدو جليا من خلال هذه المقاربات أن صياغة نظرية كاملة وشاملة لعلم النص لم تتجسد بعد، ولكن يمكن رصد العلاقات النصية من خلال

الاستناد على هذه المقارابات جميعا، من خلال علوم البلاغة، والنقد، والأسلوبية، واللسانيات العامة، واللسانيات الاجتماعية، وعلم النفس(المعرفي- والإدراكي)، والسيميائية، والتداولية، لأن القاسم المشترك بين هذه العلوم والمعارف هو النص.

الخـــــاتمة:

وخلاصة يمكن القول بأن علم النص يتأسس على نظرية النص ويشترطها لتكتمل دراسته وتحليلاته وتفسيراته وتأويلاته.

الهوامش و المراجع

[1] زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص – مشكلات بناء النص، ترجمة وعلق عليه سعيد حسن بحري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1424هـ/2003م، ص36.

[2] سعيد حسن بحري: علم لغة النص – المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1424 هـ/2004م، هامش 104، ص 248.

[3] توان، أ فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحري، دار القاهرة، ط2، 2005م، ص 23.

[4] زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، ص36.

[5] فان دايك: علم النص، ص14.

[6] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني الكويتي، 1992م، ص248.

[7] حسن بحري: علم لغة النص، ص94.

[8] برند شبلز: علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، والبلاغة وعلم اللغة النصي)، ترجمه محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، 1987م، ص183.

[9] زتسيسلاف وأورزنياك، مدخل إلى علم النص، ص35.

(10) نفسه، ص93.

(11) جزيل فلانسي، النقد النصي، ترجمة رضوان ظاظا، مجلة عالم المعرفة، الكويت، مايو 1997م، ص247.

(12) Jak richards, john Plat and Heidiwiper : longmon dietionory of applied linguistics, longmon, london, 1987, p 292.

(13) David crystal: The combridge Encyclopedia of language, combridge university press, combridagr, new – York, 19877, p116.

(14) Nils Erik Enkvist : text linguistics for the applier, An orientation, 1987, P 25 – 26

(15) سعيد حسن بحري: علم لغة النص (نحو آفاق جديدة)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2007م، ص21.

(*)- التماسك(Cohesion): "وهو يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية(Surface) على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق(Progressive Occurrence)، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي (Sequential Connectivity)، حيث يمكن استعادة هذا الترابط. ووسائل التضام تشتمل على هيئة نحوية للمركبات (Phrases) والتراكيب(Clauses) والجمل. وعلى أمور مثل التكرار والألفاظ الكنائية(Pro-forms) والأدوات والإحالة المشتركة (Co-reference) والحذف والروابط(Junction)".

– الانسجام(Coherence):"وهو يتطلب من الإجراءات ما تتنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي (Conceptual Connectivity)

واسترجاعه، وتشمل وسائل الالتحام عن العناصر المنطقية، كالسببية والعموم والخصوص(Class Inclusion)، معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف، السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص (Text Presented Knowledge) مع المعرفة السابقة بالعالم(Prior Knowledge of the world).

روبرت دي بوجرند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2007، ص103

(16) ينظر: نفسه، ص 19/18.

(17) ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994م.

(18) الأزهر الزناذ: نسيج النص- بحث فيما يكون به الملفوظ نصا-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993م، ص12.

(19) نصر حامد أبو زيد: النص، السلطة الحقيقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م، ص 150.

(20) عمر أبو خرمة: نحو النص نقد النظرية... وبناء أخرى، عالم الكتب الحديثة، إربد – الأردن، ط1، 1425هـ /2004م، ص25.

(21) ابن منظور: اللسان، مادة نصص.

(22) المصدر نفسه.

(23) المصدر نفسه

(24) المصدر نفسه.

(25) المصدر نفسه.

(26) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص232.

(27) ينظر: مجدي وهبة، مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، 1974م، ص566.

(28) فولفجانج هانيه من ديتر فيهفيجر، مدخل علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، الناشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، لرياض، 1419هـ، ص4.

(29) J.Dubois : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langages « la tipografica S.P.A « Italie dépôt légal Septembre 1999, P482

(30) ن، ي كولنج: الموسوعة اللغوية، ترجمة محي الدين حميدي وأخرين، جامعة الملك سعود، المملكة السعودية – الرياض، 1421هـ، مج1، ص207.

(31) زتسيسلاف وأورزيناك: مدخل إلى علم النص، ص35.

(32) حسن بحري: علم لغة النص، ص96.

(33) برند شبلز: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص188.

(34) زتسيسلاف وأورزنياك: مدخل إلى علم النص، ص55.

(35) حسن بحري: علم لغة النص،ص99..

(36) John lynos : Linguistics semantics, An introduction combridge unuversity Press, 1995, P263.

(37) Dijk.T.A. van: Some Aspects of text Grammar, the Hague mouton, 1972, a P 123.

(38) Ibid, P 206

(39) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 266.

(40) فان دايك: علم النص، ص75.

(41) زتسيلاف وأورزنياك: مدخل إلى علم النص، ص57.

(42) كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص – مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة سعيد حسن بحري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 1425هـ /2005م، ص25.

(43) زتسيلاف وأورزنياك: مدخل إلى علم النص، ص59.

(44) حسن بحري، علم لغة النص، ص99.

(45) ينظر: جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص69–70.

(46) المرجع نفسه، ص25.

(47) نزار التجديتي: إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميت، مجلة علامات، ج41، م11، رجب 1422هـ سبتمبر 2001، ص376.

(48) نفسه، ص377–378.

(49) روبرت ديبوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص103–106. ص35.

(50) زتيسلاف وأورزنياك: مدخل إلى علم النص، ص35.

(51) المرجع نفسه، ص66.

(52) فان دايك: علم النص، ص11.

(53) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص247.

(54) حسن بحيري: علم لغة النص، ص125.

الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل

الأستاذة : ابتسام دهينة
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخص:

موضوع المقال الصورة الشعرية من حيث هي محاكاة وتشكيل جمالي ينشئه المبدع ليحاكي به هيئة وصورة ما، تجد عند المتلقي تخييلا تصوريا وفق الإدراكات الممكنة التي تصنعها جودة التشكيل، فتتعين جماليات الصورة في شقها التخييلي، لتكون الصورة – إجمالا– محاكاة وتخييلا.

Résumé:

L'objet du présent l'article est l'image poétique étant donné qu'elle soit l'imitation et la formulation esthétique pour désigner une forme ou attitude donnant naissance à l'illusion chez le récepteur suivant la perception possible due au tissage de la formulation poétique.

تقديـــــم:

إن الصورة –بوصفها محاكاةً تشكيلية وتخييلا ذهنيا– فـــي أساســـها أيقون يتشابه فيه المنقول والأصل، لتكون الحقيقة كامنة فيهما وبينهما؛ فأمـــا فيهما، فلأن المراد رؤية عند المتكلم/ الشاعر يجتهد في إيصاله للمستمع بما يراه مناسبا من الوسائل اللفظية مصورا حال رؤياه، فيكون منه أن يتفق معه على ما اجتهد فيه وكلاهما في صورة المحسن قصدا وفهما. وأمـــا بينهمـــا، فلأن الشاعر يقصد إيصال ما رآه حقيقة لسامعه، وهو يعتقد أنه قادر علـــى فهم ما قيل له بالشكل الذي تم به الإبلاغ والتواصل.

لا يعكر صفو هذا الموضوع إلا ما يتدخل في التصوير من زوائـــد لفظية تزيد على المعنى المراد أو حين نقصان بعضها من الملفوظ، فيحجب شطره المعنوي ويقين الشاعر/ المتكلم أنه على إفاضة البيان بما يجعل الفهم ميسورا عند سامعه وليس الحال بذاك. وعليه؛ يتوسل المتكلم/الشاعر بكـــل أدوات الإبلاغ محاكيا موضوعا ما على حقيقته، وقاصدا الفهم والإفهـــام لا غيرهما، لتكون هذه الأدوات منابع للصورة الشعرية عنده.

1– منابع الصورة الشعرية وأنماطها:

إن منابع الإبداع سبب أصيل في تَعيُّن أنمـــاط الـــصورة؛ إذ هـــي– الأنماط– نتيجة لها ترتبط بها وتتعين من خلالها، سواء أكانت منابع بـــشرية أساسها الحواس الخمس، أم كانت طبيعيـــة مـــستمدة مـــن البيئـــة والكـــون الخارجي، أم كانت روحية معرفية أصلها الدين والعلم والمقدسات والعرف، كما سيتبيَّن مما يلي:

1.1– منابع بشرية إنسانية:

ما من شيء يقع في النفس موقع التصديق كوقع ما تتحسسه جوارح الإنسان، لتكون مصدرا للمعرفة والإدراك والتمييز حتى وإن كان الإخبار لغة، ذلك أن المخبر عن الحقيقة يجتهد في وضعها داخل إطار حسي ما يسهل على سامعه استيعابه قبل أن يحوله من جديد إلى معرفة ذهنية. إن الأمر يتطلب مرحلة الحس فيكون مقبولا ثم يصبح كما أراد له المتكلم أن يكون عند سامعه، عندما يصير مكتسبا ذهنيا.

وعلى أقل تقدير؛ فإن المخبر يتوسل بلسانه ولغته وما أوتي من قدرة وإرادة على التصوير، في مقابل ما يبذله السامع من حسٍّ سمعي خالص أول الأمر قبل أن يتوجه الملفوظ إلى الحاسة التي تناسبه قصد القياس والقبول ثم التذوق.

ومنه؛ تتعين في الأذهان قصدا وفهما صور سمعية وصورا بصرية وأخرى ذوقية وشمية ولمسية تتطلب مؤشرات لغوية تحيل على موقع فهما عند سامعها كما بدت عند قائلها. هذه المؤشرات ليست سوى وحدات أو كلمات أو ملفوظات لغوية يشترك في تداولها الطرفان، المصوِّر والمصوَّر له.

وليس شرطا أن أن يتعين لكل حاسة شكل تعبيري يصور الحقيقة المراد تبليغها، بل يحدث وأن يجتمع في الملفظ الواحد من ابمؤشرات اللغوية أكثر من مؤشرات الحاسة الواحدة، كاجتماع السمع والبصر أو الذوق والشم، فكما كان الإفراد مصدرا للمعرفة والإدراك والتمييز كذلك تكون المزاوجة، وما دل على الشيء مفردا دل على أمثاله مع غيره. بل أكثر من ذلك أن يستعار العضو الحسي للتعبير عن غير ما تعودت عليه الأسماع، صانعا تراسلا حسيا أدنى ما فيه أن تتوسل في فهمه بغير حاسته فتتعين قدرة

الشاعر وأدائه تبليغا وبيانا كما تتعين قدرة السامع وفهما وإدراكا. وليس الأمر بالحديث الذي جدَّ في النقد العربي، بل هو القديم المتأصل في تراثنا الأدبي؛ فهذا القاضي الجرجاني يؤكد: **(إنما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب، وتقف من التّمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنّفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم ... لهذه المزيّة سببا، ولما خصّت به مقتضى)**[1]. يتأكد من قوله أهمية الحواس في النقل/المحاكاة نظما والإدراك/ التخييل قبولا، حتى تستوفي الصورة شروط الكمال والانتظام والحسن، فتأخذ في النفس مكانا لا تأخذه غيرها، وتنطبع[2] فيها بما لا يجعلها تفارقه، وقد جمعت بين الشعور وجودة الأداء اللغوي.

ويترتب عليه أيضا بروز النمط الذوقي، والنمط الشميّ، والنّمط اللمسي، والنمط السمعي والنمط البصري أنماطا للصورة في شقها الحسي، حيث لا يفارق الشعر مرتبة المحسوس من القول الفني، وبه قال عبد القاهر الجرجاني[3] مؤكدا على ضرورته في تكوين وتشكيل الصورة لتعطي شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً، للدلالة على الأثر النفسي، قبل دخول مرتبة الإبداع القائمة على ما تنتجه ملكة الخيال، التي **(لا تعني محاكاة العالم الخارجي، وإنّما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادّة، أو متنافرة، أو متباعدة)**[4].

لقد تعين وجود مرتبتين أو طبقتين للصورة؛ إحداهما حسية والأخرى ذهنية. وسواء أكانت الصورة حسية أم كانت ذهنية أم كانت رامزة أم كانت

مجازية[5] فإنها متعلقة بالمبدع والقارئ معا؛ فالمبدع من جهة المحاكاة والقارئ من جهة التخييل، ويبقى التوافق بينهما رهين جودة البيان من الأول ودقة الفهم والاستيعاب من الثاني. وعلى هذا الأساس؛ فإن مصطلح الصورة الشعرية عند الغربيين محصور في ثلاث دلالات[6]:

أ- الصورة بوصفها نتاجا لعمل الذهن الإنساني أو(الصورة الذهنية).

ب- الصورة بوصفها نمطا يجسّد رؤية رمزية أو (الصورة الرامزة).

ج- الصورة بوصفها مجازا أو (الصورة المجازية).

وقد أحسن شفيع السيد حين جمع دلالات الصورة غير آبه بما عندنا أو عند الغربيين في ثلاث دلالات:

أ- **(دلالتها على أوصاف الأشياء المدركة بحاسة البصر)**[7]، ليكون التعليل والإدراك قائمين على مبدأ المشابهة بين المرئي والتصوير الفني.

ب- **(الصورة تمثيل حسي للمعنى ...واستنساخ ذهني لما سبق إدراكه بالحواس وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا)**[8]

ج- **(دلالتها على التمثيل الذهني للمعنى سواء أكان حسيا أم تجريديا)**[9] مستشهدا بعبد القاهر الجرجاني.

يبدو أن الصورة الذهنية شاملة لكل أنماط الصور الشعرية، كونها نتاج العقل البشري في لحظة انفعال معينة سواء أتعلق الأمر بالرمز أم تعلق بالمجاز أم تعلق بالمادي المحسوس؛ ففرويد في دراساته المتعلقة بالعقل الباطن، والسلوكيات البشرية يستنتج أن الصورة الذهنية نتيجة لدينامية الذهن الإنساني إبداعا فنيا، واستيعابا فهميا، فتصنف الصور بحسب مادتها الى

صور بصرية وذوقية وشمية وسمعية (حسية)، ولا فرق بين الحقيقي والمجازي من الصور، وهو ما انتهى إليه محسن إسماعيل محمد في قوله: **(الصورة الشعرية... هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خيالة على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها...)**[10].

كما يتوسل الشاعر لتبليغ صوره بـ:

2.1- منابع كونية خارجية:

لقد جرت عادة الشعراء أن يجعلوا من البيئة فضاءً لانفعالاتهم الشعرية ومستندا قويا لمذاهبهم في الحياة وهي عادة العرب في الجاهلية والإسلام ثم زاد الأمر رسوخا مع الشعر الأندلسي. ولا ترسم الصورة دون تجربة حيّة يعيشها الشاعر حيث يتفاعل المكان (البيئة) مع الإنسان (الشاعر) ولذا يقول حازم: **(فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، ولا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في أعمال الروية الثقة، بما يرجوه من تلقاء الدولة، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة)**[11].

أشاد شوقي ضيف بابن خفاجة الذي **(أحال الطبيعة من حوله إلى صور ووجوه ناطقة)**[12]، بقدر ما استغرب أشرف علي دعدور من ابن دراج **في** تخليه عنها أو قلة الاهتمام بها على عكس شعراء الأندلس قبله وبعده[13].

تؤكد خالدة سعيد **(أن الموقف من الطبيعة والمكان مرتبط بنوعية التعامل مع الأرض، لكنه يتأثر بالموقف الذي يحمله الموروث الثقافي)**[14]،

ومن ثمَّ فالمكان التاريخي يستحضر لارتباطه بعهد مضى، يرسم صورة تتجدد وتعود إلى الحياة كلما حضر مثيرها في نفس الشاعر، لتكون الصورة عنده منطبعة في الذات تجد في الطبيعة والمكان ما يماثلها ويشابهها فيتناظر الشعور والمثير في صورة متشابكة، يتم فهمها بربط النظير بالنظير، أو تجد فيهما ما يناقض الحال وويضاددها، فتقف الصورتان متقابلتان ترسمان وضعين مختلفين أحدهما مرغوب فيه أو مرغوب عنه[15]. إن الصورة التي تثير الشاعر صورة خارجية ميتة، ولكنها تصنع صورةً داخليةً حيةً متجددةً في كل مرة.

(إن العودة إلى الطبيعة عودة إلى الفطرة والذات)[16]، ولذلك شق على الشعراء خاصة شعراء الأندلس أن يغيبوا هذا الأمر[17]. فغدت**(الأرض والكلمة ... صورة تحتل مكانة مهمة في عقلية العاشق الأندلسي، فإذا جمال الأرض وجمال الصورة يتحدان في هذه العقلية)**[18] متأثرة بواقع التجربة الحية، وهو ما يجعل البيئة والطبيعة مصدرا رئيسا للصورة والخيال بفعل التفاعل الشعري العقلي بين الواقع المعيش والبيئة الطبيعية[19]، حتى صارت بذلك **(منبعا للرموز والصور الجديدة في بنيتها ودلالاتها)**[20]، وملاذا للشعراء لهم فيها كثير الغايات من خلال عناصرها الأربعة: الماء والهواء والأرض والنار، والتي تشتغل على تماس الحواس الخمس، لتعطي من الصور الشعرية ما يصنع رونق الخطاب بل روحه وجماله الذي يُنشِئ التذوق والتفرد والخلود[21]، فيتولد عن كل ذلك الأغراض الشعرية التي تعارف عليها الناس في الدرس النقدي، صانعةً تداخلا بين الغرض والصورة؛ فيترادفان أحيانا ويختلفان أحيانا أخرى. فهل يمكن للغرض أن

يصير صورةً؟

يبدو أن القصيدة الواحدة صورة تتشكل من صور جزئيـــة، لتكـــوِّن صورةً كليةً، ألا تحمل القصيدة الجاهلية مثلا مقدمة ورحلة وغرضا أساسا، وكل عنصر منها يمثل صورة مستقلة، وهو تقليد جرت عليه عادة الـــشعراء العرب حتى لاحت بوادر التجديد في العهد العباسي. وحتى هذا التجديد لـــم يسلم من هذه الظاهرة الملازمة للشعر، وكأن الشعر كلٌّ تشظى، فتناثر دررا وصورا تستقل بنفسها قبل أن تعود إلى خيطها الذي يضمها فتـــصير عقـــدا تآلفت حباته صورةً تامةً متكاملةً. وعلى هذا يفهم كلام محمد حسن عبـــدالله **(والقصيدة الجيدة صورة)**[22]، كما يفهم تقسيم عبد الإله الصائغ للصورة على أساس الكلية[23] والجزئية والمركبة أيضا، فما تجزَّأ يشكل المركبة عند ضـــم بعضه إلى بعض، والكلية منها شاملة للمركبة من الصور.

وعلى هذا الأساس؛ فإن ورود الوصف والمدح أو الفخر معا فـــي قـــصيدة واحدة يصنع صورتين جزئيتين متكاملتين عند التفاعل النقدي معها، والكـــل يشكل المادة الشعرية المركبة أو الكلية، أو لنقل إن الغـــرض فـــي حقيقتـــه صورة عامة تشتمل على صور نمطية خاصة، فالوصف والمـــدح والهجـــاء والفخر وكل أغراض الشعر المعروفة محاكاةٌ، تستقل بذاتها أو تتكامل مـــع بعضها في القصيدة الواحدة؛ فتصنع بالتفرد صورا وبالتكاتف والتعدد صورا أخرى، طبقاتٍ يعلو بعضها فوق بعض. فالغرض صورة عامة والمواضـــيع صور خاصة داخله، يعمل التفاعل على بلورتها ضمن ما يسمى فـــي النقـــد بالصورة الشعرية.

ومهما كانت التسميات، فإن التشكيل الشعري تصوير فيه المجزَّأ والمركـــب والكلي؛ وعلى هذا نتحدث عن صفات الممدوح وصفات المهجـــو وصـــفات

ومناقب المرثي، بما يجعلنا نميل إلى النمطية الشعرية. ينقل أشرف علي دعدور صورة الوداع وصورة الرحلة مكوناتٍ أساسيةً ووحداتٍ أصيلةً في القصيدة الجاهلية[24]، وصورة الممدوح وصورة الخلفاء والأمراء والملوك والحجاب والقضاة وصورة المعركة ومختلف صنوف الوصف وصورة المرثي وصورة الطبيعة موضوعاتٍ فيما بعد القصيدة الجاهلية[25].

ورغم أن القصيدة يمكن أن تحوي غرضا واحدا دون سواه[26]، أو عدة أغراض مؤتلفة[27]؛ فإن المعرفة عندنا تقوم على التفريق بين الغرض والموضوع، فالأغراض من مدح وفخر وهجاء وورثاء وذم وشكوى وغزل وحكمة ووصف وهزل ورد وزهد ومجون تتفرع منها الصور إما بالوحدة وإما بالتعدد. وغاية ما في هذا الاستخدام هو الوقوف على الصورة في كل مظاهرها، وقد تعينت هنا حقائق دنيوية وعقائد دينية وسلوكات بشرية الغاية منها تعيين الحال صورةً يمكن فهمها بوجه من الوجوه المنطقية الممكنة وإن كانت صياغتها شعرا.

كما أن التعبير بـ: (صورة كذا) مهما كانت طبيعة المُتحَدَّث عنه ليس حديث العهد، بل هو قديم في تراثنا العلمي والأدبي، ومن صورة الأشياء كما تبدو في الواقع أخذت الصورة مفهومها في الشعر؛ إذ هي **(وصف تقريري، أومحاكاة أمينة للواقع الخارجي، أو الطبيعة وواقع الحياة، بقدر ما هي أيضا الومضة التلقائية التي تفرض نفسها على المبدع في لحظة من الزمن كتعبير عن حالة نفسية وشعورية)**[28].

ولا شك في وجود اختلافات بين المصورين من الشعراء للموضوع والمشهد الواحد، كما أنه لا شك في وجود اختلافات بين القارئين من النقاد لتقويم ذات المشهد وذات الموضوع، فهذه الحركية هي التي تجعل الصورة حيةً قائمةً

قادرةً على التعبير كما يُقدَر على التعبير عنها؛ وعلى هذا نفهم قول رشيدة التريكي:**(إن الاختلاف الذي يسكن الأثر الفني وهو موضع اهتمام التفكير الجمالي والإنشائي هو في الواقع اختلاف خاص بظاهرة الجمالية التي تتحكم في تكوين الأثر وتسمح له بالنشاط)**[29].

3.1 – منابع روحية معرفية:

إن المراد بالمنابع الروحية ما منزلة النص الديني المقدس ومشارب المعرفة جميعا بوصفها محركا أساسا لكثير من انفعالات المحاكين شعرا، وتأثيرها فيهم بيِّن ظاهر، فلا يخلو شعر من إشارات له ارتباط بالقرآن الكريم والحديث والسيرة النبوية، أو ارتباط بالفلسفة والمنطق وعرف الناس السائد، طلبا للإقناع وجودة للتصوير والنقل وتمثيل المعنوي حسيا، ليبدو مقبولا مفهوما **(وللشعراء مذاهب فيما يعتمدون إيقاعه في الجهات التي يعتمدون فيها القول من الأنحاء المستحسنة في الكلام كالأوصاف والتشبيهات والحكم والتواريخ..)**[30]. وهي الحقيقة التي جرى عليها الشعراء في شعرهم أن يستمدوا من الروحانيات والمعارف مادة تشكيل صورهم الفنية.

يؤكد أشرف دعدور أن ابن دراج مثلا قد اتخذ من قصص القرآن سندا له وهو يصور الحوادث شعرا من حوله، وهو **(لا يقدم القصة القرآنية بتفاصيلها في سياق شعره، وإنما يعتمد على إيحاءات القصة بحيث نستطيع أن نقول إنه يكثف كثيرا من المعاني في هذه الإشارات اللفظية القليلة، والتي تجعل صوره الفنية في حاجة إلى إعمال الفكر، والرؤية، وطول النفس لكشفها)**[31]، ويمثل لذلك بقصص جالوت وطالوت، وقصة موسى

وقصة يوسف وقصة يحي وسليمان ويونس وأيوب وإبراهيم –عليهم السلام– [32]، فيستعير من كل قصة ما يقوم مشابها للحال التي هو عليها وينظم شعرا يربط فيه بين الوضعين معا ليمسك في حينه سندا قويا ويعين القصد المراد من خلال **(المواقف المشهورة عن الأنبياء ويوظفها في تشكيل صوره)**[33]، وقد يستغل العبادات كالصلاة والحج والطواف..والصوم[34]، محسنا اختيار الموقع–وهو يؤسس لهذا لمنحى في شعره– ليكون له صداه ووقعه في نفس السامع، فتارة يفتتح بالموقف وأخرى يذيل به القصيدة وحينا آخر يبثه في ثناياها[35].

إن التراث الديني منبع مكين للشاعر يربط فيه بين حال الماضية والغارقة في القدم وبين الحال المعيشة مقارنا أو معادلا، وصانعا رموزه الشعرية[36] سواء أكانت شخصيات أم مواقف أم كانت أحداثا، فيبتدع ابتداعا ذاتيا في **(تشكيل صور متفردة تجاور سطوح الأشياء إلى كل مكنون عميق)**[37]، معتمدا على ذلك التراث[38] مستحضرا الدلالات والمواقف معا، كون الفن ذا طابع شمولي من حيث المعرفة.

ويدخل في هذه المنابع الروحية والمعرفية للصورة الشعرية التاريخ[39]، حتى صارت القصيدة في العصر الأندلسي مسايرةً للواقع والحياة زمن الزهو وزمن الفتن، وتحولت إلى وثيقة تاريخية ترصد الأحداث على حقيقتها[40]. والأدب والفلسفة والمعرفة العلمية[41] والأسطورة[42] بوصفها حقيقةً أو معادلا للحقيقة ورافدا من روافد الحقيقة العلمية وليس منافسا لها[43]، فيُستخدَم الرمز شخصية أو حادثة أو معرفة ليستحضر السامع الصورة الغائبة وتحل محل الحاضرة، ويجري ذلك في نفسه مجرى القبول والاستحسان، ويُحدِث المتعة

في القول، والانبساط منه بالتعبير عن الحاجة والوظيفة المقصودة، ليجتمعا معا أي الوظيفة و المتعة[44].

2- التشكيل الجمالي:

تبدو الحقيقة من خلال اعتماد فكرة التشكيل كونها قوة منتجة للصور في صورتها الجمالية، مما يجعل الموضوع المعبر عنه شعورا وإحساسا مقربا إلى الفهم بوساطة المحسوس المادي أو المعتقد أوالمعرفة أو العرف السائد؛ لأن حقيقة **(الشكل: المثل والشبيه. والمشاكلة:المماثلة)**[45].

إن المراد بالتشكيل القائم على **(علاقات التماثل بين الموجودات)**[46] أن يُوجِد الشاعر المثل والشبيه من التعابير ليبين الصورة الشعورية بشكل لغوي يمكن للقارئ أن يدركه؛ لأن الشعور يظل**(مبهماً في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة)**[47] يحسن تصويرها ويمكن نعتها بالمعبرة في موقف جمالي **(يتم فيه إبداع الجديد انطلاقا من توافق سابق الوجود)**[48]؛ لأن الصورة **(إعادة إنتاج كنسخة لشيء أو لعنصر من الواقع عدّ كأصل أو نموذج، واقع تُعرَف الصورة اعتمادا عليه)**[49] بآليات تشكيل وتصوير جمالية موافقة لمعايير الجمال التعبيري حين يشتغل على مشهد يجمع بين الواقع والشعور.

يجري الأداء الشعري على جودة استخدام اللفظ والجملة الحاملة معنى الفائدة الدلالية عند المحاكاة، لتتآلف الأقوال الشعرية مع الصورة المنقولة؛ لأن **(الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وصحة الطبع)**[50]، فتكون المعاني مصورة في الألفاظ يتلقاها السامع فيتصور وجودها كما سمعها من حيث هي صورة لها وجود في حياة الناس[51]. إن

حاصل الموضوع مداره اللفظ والمعنى، من حيث وجودهما مع استقلال أحدهما عن الثاني، أو اتحادهما معا.

إن الاتحاد منهج قديم يتصل فيه الملفوظ بدلالته فلا تغيب عنه ولا تختفي وراءه، فإن أحسن الشاعر اختيار اللفظ جاد معناه وحسن استخدامه وتوفرت صفة القبول فيه عند سامعه، وإن أساء خرج المعنى إلى غير مراده، وأصاب ما لم يُرَد له أن يصيبه. وعلى هذا فإن المعاني تحتاج إلى وعاء شكلي يحصرها وتتجمع فيه، فلا تزيد عن ما أُرِيدَ بها ولا تنقص. يبدو أن هذا المنطق الصارم لا يقع على اللغة وقعا لا يخالطه الريب والشك، وهو ما لا يقع إلا مع البيان الذي ينتفي معه التأويل وتعدد المراد؛ لأن حقيقة الألفاظ تقبل التعدد وتقبل انصراف اللفظ إلى معنى بغير ما تعودت عليه الأسماع، على أن المراد منها حين الفهم يتراوح فيه الناس بقدر أفهامهم ومذاهبهم[52]. وأما وجودهما معا على الاستقلال، فإنه يصنع عند اتحادهما سياقا معينا تفهم فيه الألفاظ بمعانيها المرادة في ذلك الاستخدام المخصوص، وهو الاستخدام الذي لا يعني غيره، فإن تحوَّل تحوَّلت المعاني وألفاظها، وجرى عليها قانون السياق الجامع بينهما، وبذلك يكون اللفظ أداة المحاكاة الأولى جودةً وإساءةً، فـ**(منزلة حسن اللفظ المحاكى به، وإحكام تأليفه من القول المحاكى به، ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ، وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع)**[53].

وأما قول الجاحظ: **(لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف والخفيف للخفيف والجزل للجزل)**[54] فيُستفصَل؛ فظاهره العموم الذي يسري على كل أشكال الكلام،

وباطنه لا يَحتمل أن يكون ركيكُ الكلام شعرا أو نثرا محل دراسة وبحث، وإنما المراد أن يُفهم من اللفظ فهم لا يتناسب معه، ولا قدرة لفاهمه على إدرك فحواه، فهو يؤسس لأنواع الخطاب ولغاتها وتأويلها، ولا يصح أن يقع صنف على غير ما يناسبه لئلا تحولت الأصناف وتداخلت فلا يبين لها نفع ولا يظهر لها معنى مراد على حقيقته، ويكون الفهم فيها فهم القاصرين لمن كان كلامه كلام الناضجين المقاربين الكمال اللغوي[55].

وفي الشعر كلام جُمِعَ فيه بين اللفظ والمعنى تطابقا وانسجاما، أو تباعدا وانفصالا، ومن ذلك قول ابن قتيبة(ت276هـ): **(الشعر..أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه... وضرب حسن لفظه وجلا فإذا أنت فتشته فلم تجد هناك فائدة في المعنى.. وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.. وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه)**[56]، ومنتهى كلامه الانتهاء عند جودة اللفظ في جودة المعنى، ورداءة أحدهما وحسن الثاني، أورداءتهما معا، وإن كانت الجودة لا تعني التحصيل بالفهم ما أريد بالقصد.

وتحصيل الفهم أو إرادة القصد كلاهما يقوم على تجاور الألفاظ المفردة داخل الجملة الشعرية، لصناعة معجم له خصائصه ومميزاته وتشكيله الصوَّري، الذي يُطبع بطابع الخصوص والتميز وحتى التفرد أحيانا، وصدق القرطاجني في ربطه بين الرداءة والتنافر واستغناء العين والبصر عن صورة تميزت بهما، أوليست الصورة معيارا لتقبل الأقوال الشعرية، فإذا كانت **(أصباغها رديئة، وأوضاعها متنافرة، وجدنا العين نابية عنها، غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور**

تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها....فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ، وإحكام التأليف أكيدة جدا)[57].

إن غاية التصوير أن يصل الشاعر –كما رأى محمد غنيمي هلال– إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأفكار والأشياء، وما بين المادة والحلم، والمحسوس والعاطفة[58]، ويكون التطابق والوحدة والانسجام التام والشعور والإيحاء المميز لفعل التصوير كما تعيَّن عند علي علي صبح[59]، بل **(يحدث فقدان الصورة الشعرية التناسق والالتئام بين عناصرها اضطرابا في بنيتها، مما يدلُّ على عجز الشاعر عن الصدور عن تجربته الشعرية)**[60].

وركز محسن إسماعيل محمد على الشاعرية التي تجمع بين الصور الجزئية والكلية والمشاعر والأحاسيس موضوع التصوير، فإن تحققت كانت معيارا جماليا إذا دارت حول النفسيات والواقعية والخيال[61]. ويقف حبيب مونسي على المعايير التالية[62]:

أ– **التكامل:** وهو التماهي مع الموضوع الفني حين يرصد كل الجزئيات.

ب– **الزاوية:** قياس البعد بين الشاعر والموضوع، فيتعيّن عنده تغيير الشكل واللون والحجم.

ج– **الترابط:** ترتبط جزئيات الصورة بما يؤهلها لتشكيل صورة واحدة متكاملة.

د– **الإطار:** ما ينظم الصورة، ويجمع شتاتها.

ه– **الإيحاء:** ما يجري بين عناصر الصور، المرهون بالآخر

والمتعلق به (المتلقي).

و- **التناسق:** تهيئة الألفاظ في إطار نسق عام، يحدِّده التعبير في المشهد.

إن الحاصل من كلامهم جميعا الاشتراك في المعايير الجمالية فالشاعرية أو الشعرية عند محسن إسماعيل محمد هي التي تجعل تثبيت العلاقات ممكنا عند غنيمي هلال، وتحقق التطابق والوحدة والانسجام عند علي علي صبح. غير أن ما قدَّمه حبيب مونسي من معايير جمالية هي أكثر دقة وقابلية للتحقيق والقياس.

ولا شك أن تجري هذه المعايير في جملتها على الدلالات اللغوية للألفاظ والدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين والإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ، متناغماً بعضها مع بعض، والصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة [63] . وعليه؛ تكون حقيقة التشكيل جودة التصوير الإبلاغي التواصلي والتحسين الإيقاعي، لنفهم معنى **(جَمُلَ جمالا: حسن خَلقُه..وجمَّله: حسَّنه وزيَّنه)**[64]. فيبدو في الصورة الجميلة المقبولة عند الشاعر والسامع معا. إنَّ فِعل التحسين والتزيين ليس صرفا للقبح وإحلالا للجمال أو تحويلا للقبيح ليظهر جميلا، بل هو القدرة على نقل المرئي والمحسوس نقلا صادقا يلقى في النفس تجاوبا وقبولا وتصديقا، فيكون جماله في المحاكاة التي أتاحت النقل بمنطق شعري **(يحملنا إلى الأعمق سرا، إلى الأشد سحرا، إلى معنى الوجود العجيب، إلى الحياة الداخلية المستترة في جوهر الأشياء)**[65] وليس في الصرف والتحويل. وهذا جمال الإرادة من لدن الشاعر الذي يحسِّن الملفوظ ويبديه في أبهى صوره،

وأما الجمال المدرك عند السامع فهو جمال له مكانه مع التخييل وله مكان آخر غير هذا.

3- الصورة وجماليات التخييل:

لقد سبق وأن تطرق البحث إلى أشكال التشبيه عند عبد القاهر الجرجاني، وذلك بـ**(تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل.. والشبه الذي يحصل بضرب من التأول)**[66]، والأول منهما تم الحديث عنه، والثاني هو موضوع هذا المقام؛ فما يحصل بالتأول يجري على ما يبديه الشاعر والمتلقي/السامع معا، وهذا وجه البيان عند الجرجاني الذي يرى التخييل جامعا بينهما-الشاعر والمتلقي-، ولذلك يُفهَم قوله: **(واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا)**[67]، من جهة الشاعر أولا ثم المتلقي لتكون الصورة **(أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب)** [68]. وهو ما يجمع بينهما معا كما يلي:

طبيعة ما = طبيعة ما **[تعادل دلالي]**

نقل ومحاكاة = فهم وتخييل

ذهن المحاكي/الشاعر = ذهن المتخيل/المتلقي

قول شعري

والحاصل أن تتساوى المنقولات من الطبيعة ليحصل التعادل الدلالي بين ما ينشئه الشاعر وما يفهمه السامع، ويكون العامل المشترك بينهما القول الشعري، وكأن ما يحدث في ذهن المحاكي عند الانفعال الشعري يعادل ما

يحدث في ذهن السامع عند تلقي القول الشعري.

غير أن التخييل عند غير الجرجاني لا يتعلق بالشاعر إطلاقا وإنما بما يصنعه القول الشعري في ذهن السامع، وهو الوحيد المنوط به، فقول القائل: **(الآن حمي الوطيس... *يخيل* إلى السامع أن هناك صورة شبيهة بصورته في حميها وتوقدها وهذا لا يوجد في قولنا استعرت الحرب أو ما جرى مجراه)** [69]. هذا القول شاهد على مذهب التخييل للسامع دون سواه. ونحوه قولهم: **(زيد شجاع لا *يتخيل منه السامع* سوى أنه رجل جريء مقدام فإذا قلنا زيد أسد *يخيل* عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس وهذا لا نزاع فيه)** [70]. كما يشهد لذلك ما رواه المقري في نفح الطيب حينما سئل بعضهم عن القاهرة، فقال: **(إن الذي يتخيله الإنسان فإن ما يراه دون الصورة التي تخيلها لاتساع الخيال على كل محسوس إلا القاهرة فإنها أوسع من كل ما يتخيل)** [71].

وعلى هذا يكون التخييل: **(تصوير خيال الشيء في النفس...)** [72]، أو هو **(أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)** [73]. فخال **(توسّم وتفرَّس....وخال الشيء: تمثَّله وتصوره ويقال: تخيله فتخيَّل له)** [74].

يتطلب هذا الوضع الاستيعاب والفهم العميق لكل قول شعري، ويتعين مع ذلك إدراك جمالياته وحقائقه واكتماله وتميزه عن غيره حتى وإن كانت وسيلة المعرفة الحدس.

فإذا كان **(الجمال هو عملية إدراك واع وليس فعلا من أفعال الإرادة)**[75]؛ فإنه يظهر للسامع من خلال القول الشعري، راسما حقيقة ما تمتزج بـ**(مضمون عقلي مؤلف من تصورات تجريبية ... مع مجال إدراكي بطريقة تجعل[تصنع] هذا المضمون العقلي)**[76]. وهو أيضا **(الكمال الذي يمكن أن يدركه أو يدركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيل)**[77] حدسا وتعبيرا وشكلا[78] ، ذلك أن الغاية من القول إدراك الكمال من طرف القائل أو السامع أو أن يحمل الكلام/ الموضوع هذا الكمال الذي يمثل هدفا ينبغي أن يتحقق. يدرك الجمال بالشعور بالمتعة[79] التي تميز العمل الفني عن غيره، فيستهوي سامعه، ويحثه على التواصل والانغماس الكلي فيه، ثم يتوجه نحو المعرفة الدفينة في الذهن فيستنطقها، وتشع لتعطي حقائق التعالق بين حاضر النص وما يثيره فيها، فتبدو العوالم بين يدي القارئ/السامع طافية وهي التي كانت راسية في دهاليز ذهنه ظنا منه أنه قد نسيها بفعل الزمن وغياب الدافع والمثير. تمثل هذه المعارف الطافية العنصر الباطن، ويمثل القول الشعري العنصر الخارجي ليكونا معا عناصر الجمال[80].

على العموم إن فهم الجمال كما يقول ستيس فعل خالص من أفعال التصور العقلي[81]، أو هو فعل خالص من أفعال الإدراك الحسي[82]، أساسه الوعي **(بموضوع ما على أنه حقيقي)** [83]، يمثل**(ما يجيش في النفس البشرية تمثيلا عينيا مشخصا)**[84]. وهذا شق المعرفة الأول. الشق الثاني أن يتولى الحدس مهمة تعيين الجميل والمتميز بنظرة ذاتية، فيكون –الحدس– **(صورة منزوع عنها المفهوم أو التصور، منزوع عنها كل وعي على أنه حقيقي)**[85].

يبدو أن الجمال يتفاعل مع الوجود بين الحقيقة والوهم، يلمس **(أوتار النفس والإرادة بدائرة وسيطة، [هي] دائرة الحدس والتصور)**[86]. والكل يسبح في مفاهيم التخييل والإدراك والحقيقة والكمال والتميز والحدس.

بهذا المد المعرفي تكون الصورة مجالا إدراكيا بين المحاكاة والتخييل، فهي **(المعاني ...الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه[**محاكاة**]، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعَّبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ[**تخييل**])**[87]. وعليه؛ فإن **(الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية[**المحاكاة**]، وأداة الناقد المثلى التي يتوسّل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التجربة الشعرية** [التخييل]**)** [88]. ورغم الطابع الإنشائي الذي يبدو عليه هذا الكلام إلاَّ أنه أكثر المفاهيم تعبيرا عن حقيقة الصورة، فهو مفهوم عملي، تعين معه ركنا المحاكاة والتخييل؛فالصورة الشعرية محاكاة عند الشاعر من حيث هي قصد مراد، وهي تخييل عند القارئ من حيث هي الفهم المحصل.

وعلى هذا يكون التفاعل برصد العلاقات بين الشاعر والموضوع وبين الموضوع والمتلقي، وبين الشاعر والمتلقي، وبين الموضوع والمتلقي المفترض، محددا طبيعة علاقة الموضوعات بالمرجعيات المختلفة، ومعرفة

الشاعر من خلال الآخرين، بما تعين في المعارف العامة عنـــدنا، ويكـــون السعي –تصنيفا وتفاعلا– وضع الشاعر في ميزان النقد ونقده من خلاله.

الهوامش و المراجع

[1] – القاضي الجرجاني (أبو الحسن علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، لبنان،1331هـ/1930م، ص306–307.

2 – الصورة الانطباعية نمط من الصورة أورده فهد عكام: نحو مُعالجة جَديدة للصّورة الشعرية أنماط الصّورة في شعر أبي تمّام، مجلة لتراث العربي – مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب– دمشق العدد: 18 السنة الخامسة – كانون الثاني "يناير" 1985 – ربيع الثاني1405 .

[3] – ينظر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1424 هـ /2003م، ص93 .

[4]– ينظر: أسرار البلاغة، ص69. في حديثه عن عبد القاهر الجرجاني ونوعي التشبيه: (تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل.. والشبه الذي يحصل بضرب من التأول)،

5– الصور الحسية والذهنية والرامزة والمجازية هي الأنماط التي انتهى إليها عبد الحميد قاوي: الصورة الشعرية قديما وحديثا،29 /08/ 2008. وعبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com ،2008/09/30.. وفهد عكام: أنماط الصّورة في شعر أبي تمّام، نحو مُعالجة جَديدة للصّورة الشعرية ، مجلة التراث العربي–مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب–دمشق العدد - 18 السنة الخامسة – كانون الثاني "يناير" 1985 – ربيع الثاني1405.

6 – عبد الحميد قاوي: الصورة الشعرية قديما وحديثا،29 /08/ 2008.

[7] – شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص236. وعلى مبدأ المشابهة عنده يكون الإدراك والفهم. تنظر ص239 منه.

[8]– شفيع السيد: السابق، ص238.

[9]– نفسه، ص237

[10]– الصورة الشعرية عند يحيى الغزال، مجلة التراث العربي–مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب–دمشق العدد 75 – السنة 19 – نيسان "إبريل" 1999 – ذو الحجة 1419 .

[11]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م ، ص42.

[12]– شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط8، 1977م، ص445–446.

[13]– الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، د ت، ص511. وينظر في الموضوع: عبد الله بن علي بن ثقفان في المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، 1422هـ/2001م، ص178 .وعز الدين إسماعيل:الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م/1412هـ، ص221 إلى ص231 .

[14]– حركية الإبداع، ص29.

[15]– عبدالله بن علي بن ثقفان: السابق، ص92.

16 – خالدة سعيد: السابق، ص32.

17– ينظر: عبدالله بن علي بن ثقفان: السابق، ص91–93.

18– نفسه، ص169. ص178.

19– تنظر: خالدة سعيد: السابق ، ص 32 وما بعدها. و:عبدالله بن علي بن ثقفان: السابق، ص178.

20– خالدة سعيد: السابق، ص34. وينظر: هيجل في المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص45.

21– ينظر: عبد الملك مرتاض: مستويات التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، 2001، ص151. و: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص218.

22– الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981، ص8.

23– الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص104 وص106 على التوالي. وجورج يول وجيليان براونك **تحليل الخطاب**، ترجمة محمد الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، م ع س، 1997، ص140–142. وروبرت دوبوغراند في كتابه **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998، ص230–233 للصور الجزئية والمركبة، وص 238–244 ومثَّل لها في ص294–295 وص 364 منه.

24- ينظر: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، ص299-336.

25- الصورة الشعرية في شعر ابن دراج القسطلي، ص381 وص387 وص397 وص 430 وص 432 وص437 وص489 وص508 وما بعدها بهذا الترتيب.

26-عبدالله بن علي بن ثقفان: المقومات الفنية في القصيدة الأندلسية، ص52-53.

27- السابق، ص63 -64.

28- عبد الحميد قاوي:الصورة الشعرية قديما وحديثا،29 /08/ 2008.

29- رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة وتقديم إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، بيروت/تونس، ط1، 2009م/1430هـ، ص108.

30- حازم القرطاجني: المنهاج، 219.

31- الصورة الشعرية في شعر ابن دراج القسطلي، ص117.

32- السابق، ص118-127 بهذا الترتيب.

33- نفسه، ص125.

34 - عبدالله بن علي بن ثقفان: السابق، ص84 وما بعدها.

35 - السابق، ص83. وفيها يمثل لكل شكل منها من الشعر الأندلسي.

36 - ينظر:عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000، ص206-207.

37- السابق، ص195.

38– عدنان حسين قاسم: السابق، ص199. والتراث عند الباحث تاريخي وأدبي وديني وشعبي وأسطوري.

39– ينظر:أشرف علي دعدور: الصورة الشعرية، ص156 وما بعدها.

40 – ينظر: عبدالله بن علي بن ثقفان: السابق، ص87 وما بعدها. وعدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص199 وما بعدها.

41 – ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ/1981م، ص74 وما بعدها.و: شفيع السيد:فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص231 وما بعدها.

42– ينظر: عدنان حسين قاسم: السابق، ص210 وما بعدها.

43–عبدالله بن علي بن ثقفان: السابق، ص103.

44– شفيع السيد، فن القول، ص297.

45 – إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ودار الدعوة، القاهرة،1972، ص491.

46– ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص65.

47 – عبد العزيز إبراهيم: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، www.alimbratur.com، 30 /09/ 2009.

48– رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة وتقديم إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، بيروت/تونس، ط1، 2009م/1430هـ، ص21.

49 – رشيدة التريكي: السابق، ص104

[50]- الجاحظ: أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، القاهرة، ط1، 1968، ج3، ص131.

[51]- الجرجاني: عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد، دلائل الإعجاز، محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995، ص484.

[52] - مسألة التاويل في الفكر الإسلامي والتي طغت على الفهم في العقائد خير دليل على هذا المذهب.

[53]- القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م، ص129.

[54] - الجاحظ: الحيوان، ج3، ص39.

[55]- أخذ هذا الموضوع في التراث العربي النصيب الأوفر من التفكير والصراع حتى وصل الانقسام والتكفير والهجر، فتفرقت الأمة شيعا وأحزابا.

[56]- أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1966، ص64- ص69.

[57]- القرطاجني: المنهاج، ص129.

[58] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص 388.

59- علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، 1996م، ص 29.

[60]- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000، ص262.

[61]- الصورة الشعرية عند يحيى الغزال ، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد 75 - السنة 19 - نيسان

"إبريل" 1999 – ذو الحجة1419 .

[6]2 – آليات التصوير في المشهد القرآني قراءة في إستطيقا الصورة الأدبية، مجلة التراث العربي– اتحاد الكتاب العرب–دمشق العدد 91 – السنة الثالثة والعشرون – أيلول "سبتمبر" 2003 م – رجب1424 هـ.

[6]3– حبيب مونسي: آليات التصوير في المشهد القرآني قراءة في إستطيقا الصورة الأدبية. [6]4 – المعجم الوسيط، ج1، ص136.

[6]5– ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص14.

[6]6 – أسرار البلاغة، ص69.

[6]7– الجرجاني: دلائل الإعجاز، ج 1 ، ص368

[6]8– الجرجاني: دلائل الإعجاز، ج1، ص52.

[6]9– المثل السائر، ج1، ص65.

[7]0– المثل السائر، ج1، ص79.

[7]1 – المقري: أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968، ج5/ص255.

[7]2 – الراغب الأصفهاني: أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل، معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي، دار الكاتب العربي، بيروت، لبنان، 1392هـ/1972م،

[7]3– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م، ص89.

[7]4– المعجم الوسيط، ج1، ص266.

75 – ولتر ت ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستيطيقا، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص51.

76 – ستيس: معنى الجمال، ص73.

77 – هيجل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ص92.

78 – ستيس: معنى الجمال، ص60. وفيها يقول: (فالجمال هو الحدس وهو التعبير وهو الشكل).

79– ستيس: معنى الجمال، ص97.

80– هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص96.

81– ستيس: معنى الجمال، ص54.

82 – ستيس: معنى الجمال، ص54.

83 – ستيس: معنى الجمال، ص59.

84– هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص100.

85 – ستيس: معنى الجمال، ص59.

86 – هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص47.

87– منهاج البلغاء، ص18–19.

88 – عبد الحميد قاوي: موقع ديوان العرب، الصورة الشعرية قديما وحديثا،29 /08/ 2008.

الآداب الشرقية....
من الترجمة إلى التواصل المعرفي

الأستاذة: سميرة بوقرة
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة باجي مختار- عنابة (الجزائر)

ملخص:

لا أحد ينكر أن الحديث عن الترجمة بدأ في عصر النهضة الأوروبية ، و منذ مطلع القرن العشرين بذلت محاولات ممنهجة تبين قواعدها و أصولها و تقنن مسالكها ، و إلى الثلاثينيات من ذلك القرن كانت الكتابات أميل إلى الأدب منها إلى العلم ، ثم أصبحت فرعا من فروع المعرفة العلمية المنهجية ، و التي أصبحت في ما بعد " نظرية " تستدعي الترجمة الإحاطة أولا بالقوالب التركيبية و اللغوية منها بخاصة ، و الربط بينها لفهم المعنى المراد في اللغة المترجم منها ، بعد ذلك حُسن انتقاء القوالب المطابقة لها و إعادة هندسة الجملة بحيث تؤدي نفس المعنى، أو الجزء الأكبر منه في اللغة المترجم إليها.

Résumé:

Personne ne peut nier que la traduction n'avait vu la lumière qu'avec la renaissance, et dès le début du XXe siècle des efforts méthodiques déterminaient les règles et les principes jusqu' aux années trente ,ou la traduction était devenue un acte complètement cognitif puis une théorie.
La traduction exige une connaissance syntaxique et linguistique pour désigner le sens dans la langue de départ puis choisir ce que peut correspondre à cette connaissance linguistique et syntaxique dans la langue d'arrivée afin de reproduire c'est si possible le même sens.

(1)- التـــرجمـــة فـــــي الـــوطـــن العـــربـــي :

لا يختلف اثنان في أن العرب عرفوا الترجمة قبل الغرب بقرون ، فلا يخالجنا أدنى ريب بذلك أن ذكـــرنـــا " ابـــن سينـــا " و ترجمته لكتاب " فـــن الشعر " لأرسطو ، و لا نغفل عن كتاب " الفهرست " لابن النديم ، الذي يعد خير مثال في هذا الصدد ، إذ أعد فيه فصـــلا اهتم بالنقلة مـــن الفارسي للعربي ، أو كتاب " كليلة و دمنة " لابن المقفع ، الذي يعد بحق أقوى حلقات الربط بالترجمة بين الفرس و العرب ، كل هذا يعكس حرص العرب منذ قرون على الترجمة ، و فوق كل هذا علمهم بأن ما يترجم لا بد أن يكون خاصا بأصله جديدا على من يترجم له فالترجمة برأيهم تؤدي حتما إلى اتحاد فكري و اندماج روحي يتمخض عنه نص جديد لاحق بذلك الذي سبقه[1]

سجـــل في السنـــوات الأخيـــرة ازديـــاد الحـــاجـــة للترجمة في الوطن العربي ، فترجمت عديد الكتب و المقالات العلمية و الفنية
و الأكاديمية من مختلف اللغات إلى العربية بشكل حاد ، بل أظهرت الدراسات أن ثاني أكبر حاجة لتعلم اللغة أجنبية هي لأغراض الترجمة ، فبعدما ركدت هذه الحركة قرونا ، ازدهرت و انتعشت في بداية القرن العشرين ، و عكست بذلك يقظة عربية حديثة حمل لواءها ثلة من المفكرين ذوي الميولات الأدبية و الثقافية .

(2)- مفهـــــــوم التـــــرجمـــــة :

قبل الخوض في تطور هذا المصطلح في الوطن العربي ، وجب الإشارة و لو بإيجاز لمفهومها ، على اعتبارها عملية ديناميكية كان لها عظيم

الأثر في نقل المعارف بين الشعوب ، و الترجمة بهذا هـــي" **إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا** "[2] ، حركة قديمة قدم الأدب نفسه ، و على الرغم من الجدل المتواصل في طريقتها ، تبقى الضرورة التي لا بد منها في نشر القيم الثقافية العالمية ، فلا شك في نقلها للثقافات القديمة إلى الأزمنة الحديثة كما حدث من خلال الترجمات و الشروحات العربية للثقافة اليونانية القديمة ، التي ساعدت كثيرا على تطور الحضارة الأوروبية في العصور الوسطى و عصر النهضة.

(3)- تطـــور حـــركـــة التـــرجمـــة :

أيقنت المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم بأهمية الترجمة، لذلك أجرت سلسلة من الدراسات تطرقت من خلالها إلى موضوع الترجمة و طرق تحسينها، و أفضت إلى جملة من النتائج المهمة منها:

1- وضـــع خطة قومية للترجمة، وكان ذلك لسنة 1979 في تونس ،

2- ونصت على دعم مؤسسات الترجمة ،

و النشر الحكومية ، و دور النشر الخاصة .

3- تدريب المترجمين و تأسيس المعهد العربي للترجمة .

4- تأسيس المركز العربي للتعريب و الترجمة و النشر [3] .

حاولت هذه المنظمة بصدق إنشاء مؤسسات وطنية خاصة بالترجمة ، تخص كل قطر و تركزت جهودها حول أهمية الترجمة و وساطتها في نقل التكنولوجيا الغربية ، و كذلك آدابها إلى الوطن العربي و هو ما تحاول هذه

الدراسة خصوصا الوقوف عنده .

(4)- <u>الآداب الشـــرقيـــة و دور التـــرجمـــــة فـــي نقلهـــا</u> :

إيمـــانـــا منـــه بأصالة العـــالم الشرقي و أهميته رأى هيجل أنه الخطوة الأولى التي خطتها الروح ، و أنه " **في آسيا أشرق ضوء الروح ومن تم بدأ التاريخ الكلي** " [4].

لذلك راح يركز دراسته لهذا العالم ، حتى يتمكن من تحليل دقيق للشخصية الشرقية بعمق أو كما سماها الروح الشرقي .

مجَد العديد من المفكرين الشرق، لاسيما في عصر التنوير أين ظهر الاهتمام بالشرق و الدراسات الشـــرقية فتأثر **شوبنهور** بحكمة الهند و كتب جوتة : **الديوان الشرقي** و قال **ديدرو** عن الصيـــن : " **أولئك قـــوم يفـــوقـــون كل من عداهم من الأسيويين في قدم عهدهم ، وفي فنونهم ، وعقليتهم، و حكمتهم ، وحسن سياستهم وفي تذوقهم للفلسفة ، بل إنهم في رأي بعض المؤلفين ليضارعون في هذه الأمور كلها أرقى الشعوب الأوروبية و أعظمها استنارة** "[5] .

يبـــدو من هـــذا المنطلـــق أهميـــة العالم الشرقي ، الذي حتما سينتج أدبا عظيما عظم مكانته و عراقته و أصالته أدب ينبض بصـــوت الجماعة و يصدح ، ليشكل بانوراما فريدة من نوعها ، مركزها و محورها إلى الأبد الإنسان أعظم الكائنات و أقدرها كما رأى **مانتو** ، و ما رأيه بخطأ فيما نعتقد أن هو الأدب نبـــض الأمة و الجمـــاعـــة، الأدب يقدم معلومات عن الأمة و الجماعة التي تنتمي إليها عن صحتها و عن مرضها.

هو فعلا ما عكسته الآداب الشرقية قاطبة ، ولم تخرج عن طوقه ،

و لاشك أننا مدينون في الوقوف عليه على حركة الترجمة ، التي جعلتنا نعقد صرحا للالتقاء الحضاري مع الآخر ، من خلال تأشيرة مجانية منحتنها للعبور إلى الضفة المجاورة و اكتشاف سلوكات و منتجات الروح الشرقي .

سنكتفي في دراستنا بنتف من الآداب الشرقية لأن حصرها جميعا يضيق عنه المجال و يتطلب مؤلفا خاصا يشملـــه جهـــدا مضاعفـــا يكفله، و ربما سيكون موعدنا في المستقبل مع مشروع في هذا المجال تجَسده و تحويه ضفتي كتاب ، يكون لنا فيه بعون الله أثر طيـــب ، ذلك أن المجال خصب و ثري ومما يسترعي الاهتمام و يشحذ الهمم ، لعل أول محطة تستهوينا و نود التعريج عليها ، من زمرة الآداب الشرقية التي أوصلتنا رياح الترجمة نسيمها و عبقها ، أدب وجد في الأدب الصيني خير رافد و معين ، أدب عرف بغزارته و قوته الأدبية ، المستلهمة من عدة مصادر أهمها كما أسلفنا الذكر المؤثرات الكلاسيكية الصينية القديمة ،

و كذلك الخصائص العـــريقـــة لتقاليده الذاتية ، إنه من دون شك أخصب الآداب ، **الأدب الياباني** أدب الأصالة و المعاصرة المحافظ على تقاليد فاقت الألفـــي سنه ، و المنفتح على أفكار ومفاهيم غربية حديثة ومعاصرة ، شكل من خلالها دعائم أدب متعدد و متنوع الروافد ، ولعل ذلك يلاحظ بشكل خاص في الشعر الذي نسج على منوال نظيره الأمريكي و الفرنسي مع ثلة الشعراء الذين أبدوا اهتماما كبيرا بالموروث الغربي .

برع اليابانيون عموما في ثلاثة ألوان أدبية هي : الرواية ، المسرح ، و الشعر ففي جنس الرواية مثلا ، يعد **يوكيوميشيما** (1925-1970) أهم روائي عرفه القرن العشرين ، ليس في اليابان فحسب ، بل إنما في العالم بأسره ، كيف لا وهو صاحب رائعة **سقوط الملاك** [6] التي كاد ينال

بها جائزة نوبل ، لولا انتحاره ، هي رواية مستقاة من رباعيته **بحر الخصب** التي عكست بصدق فلسفته و رؤيته للعالم ، اعتمدت على تقنيـــة و مفهوم تناسخ الأرواح ، و أثار فيها **ميشيما** عدة قضايا ، كتلك التي تعلقت بعلاقة الوعي بالإرادة ، ففي ظل انفتاح اليابان على الغرب ، سيفقد أصالته و تقاليده ، وهو ما يرفضه ميشيما رفضا تاما ، و يرى فيه بوادر الانهيار و التبعية ، حتى أنه ضحى في سبيل قيمه و أصالته و هويته ، فنجده يفضل الموت على طريقة **السيبوكو** محققا بذلك هدفه المنتصر ليابان الأمس ، و ضرورة توفر الوعي و إخضاع الإرادة له ، وهو ماقام به فعلا محافظا بذلك على تزمته و انجذابه نحو يابان الماضي و رفضه بذلك لتبعية الغرب المادي ومن يابان الماضي الذي انتحر لأجله **ميشيما** تظهر قصائد المطلع **قصائد الهايكو** التي تعد جوهرة الشعر الياباني ، هي القصائد التي وجد فيها الشعراء اليابانيون ، وهم يمارسون تأليفها طوال أكثر من خمسمائة عام ، أفضل الأدوات مناسبة لإنتاج معادل موضوعي معبر عن تجاربهم "**إنها بصدق أكثر أشكال الشعر التي بلورتها المواهب اليابانية تركيزا و إيحاء**"[7]عـــرفت على يد شعراء كبار أمثال: **ماتسوباشو** (1644- 1694) ، و **بـــوســـابـــوسون** (1716- 1784) و **كوباياشي آسا** (1763 – 1827) ، و رأوا فيها أعظم نماذج الشعر ، بل إنها كما رأى **ماسوكومي** أكثر أزهار الفن الياباني ديمومة ، و أنها القصيدة التي ستظـــل أول و آخر الأشكال الفنية .

يعد **باشو** أعظم شعراء الهايكو ، الذين حققت قصائدهم متعة لا تقاوم ، فمن بين ما قال كما ساقته لنا الترجمة ما يلي :

على غصن ذابـــل

يجثم غراب وحيد

مساء الخريف الآن [8] .

يبدو جليا من خلال هذا المطلع ، الدور الريادي الذي يقع على الغراب ، وهو يجثم على الغصن الذابل هي حتمـــا صورة سوداوية عاكسة لنفسية مريضة ، حزينة ، نجد **باشو** يعبر عنها من خلال أشياء ملموسة و هو ما يحبذه هذا الشكل الفني ، الذي يحقق متعه ، هي في الأصل نتاج حدس مباشر لإنتاج جدال عقلي فينتج بذلك صورة على رغم مأساويتها قمة في الدقة ، حتى لتخالها لوحة تصويرية ، هو مطلع إذا يعكس مأساة الإنسان المستكين و المذعن لوضع مأساوي موبوء ، شأنه شأن ذلك الغراب الوحيد الجاثم على غصن ذابل من الشجرة ، في عتمة غسق الخريف ، هي صورة توقظ فينا نزعة نوستالجية ، تذكرنا بتلك التي عهدناها عن كبار أعلام الصوفية ، الذين كثيرا ما يحبذون خلوة تفصلهم عن ذلك الواقع الأرضي الموبوء، و تجعلهم تبعا لذلك يخلقون آخر أكثر إشراقا .

هي إذا صورة حزينة هزت عاطفتنا وكان للعناصر الثلاثة : **الغصن الذابل – الغراب –مساء الخريف** عظيم الأثر في جعلنا نحسن بجوهر مساء الخريف الحزين ذاك ، ومنه تضحى هذه القصائد على رغم خصوصيتها اليابانية ذات قدرة على تبوء أرقى الأمكنة بين مختلف أشكال الشعر الغربي و تتواصل إشراقات الشرق التي نفدنا من خلال الترجمة ، لنقف على روائع من الأدب الهندي ، الذي شكل تعدد لغاته و تنوعها طيفا واسعا من الأفكار و الأصوات و الرؤى ، كما انعكس على أدبهم فكان متعدد الشخصيات و الأماكن و المناظر الطبيعية و لعل أكثر الأجناس الأدبية تمثيلا لذلك ،

جنس القصة القصيرة ، هذا الجنس الذي يدين بشكل كبير في تطوره إلى هيمنة النثر و انتشار المنشورات الدورية بشكل شعبي على اختلاف لغاتها (تاميلية –أوردية – ماراتية – كونكانية....) ، كما استفاد من أساليب القصة الغربية

و نماذجها و أعلامها **(موباسنت–غوغول– أناتول فرانس)**.

وهو ما تعكسه الترجمة ، كترجمة **بالاكريشنا بيلاي** لعديد القصص عن لغات أوروبية ، قصص كانت على فترتين الفترة الأولى : من 1900– 1950 : كان صوت الجماعة جزء لا يتجزأ من بنيتها .

الفترة الثانية : من 1950– 2000 : شهدت خرقا للأعراف الهندية ، وشملت المرأة ككاتبة ، ومترجمة لمعاناتها .

صفوة القول أنها أكدت على حقوق المحرومين ، المفتقدين لأدنى الحقوق ، وكانت المعادل المـــوضوعي الذي مـــرَروا من خلاله أفكارهم و قناعاتهم ، مثل ما نجده مع **بريمشاند** (1880– 1936) صاحب قصة **الكفن** [9] ، التي عكس من خلالها وضع الفقراء في الريف الهندي ، من خلال ّأسلوب واقعي حي يبعث على الحزن .

الفتـــرة الثـــانيـــة شهدت جرأة في الطرح ، و وجدت مواضيع لها وجود، كتعليم المرأة الذي طرحه **طاغور** و **فقيرمهان** لكن الأكثر جرأة هو أن يطرح من المرآة نفسها،أين أعادت بهذا اكتشاف نفسها من ذلك ممـــا كان مع **عصمت شوغتاي** (1915 –1992) في **اللحاف** ومع **لاليثار أنثار جانام** (1909 – 1985) ، التي تأثرت بالحركة الإصلاحية الاجتماعية في مجتمع البراهما ، وعالجت موضوع الجنس الأنثوي في

مجتمع بطريركي رفيع ، مع ذلك فهو لا يخلو من الدناءة ن وكان ذلك في قصتها **الاعتراف بالذنب** [10] .

هي قصص على اختلاف فتراتها نجحت في تصوير آراء و مواقف المجتمع الهندي ، وكذلك التعددية المثيرة للحياة الهندية ، فكانت بحق أفضل الوسائل في تخيل الأمة كما لا ينكر فيها الدور الرشيد لأفكار **الماهاتما غاندي** .

بالموازاة للنثر كان للشعر نصيب لعل أكثره كان مع شاعر الهند الذي عنه لا تحيد : **رابيندرانة طاغور** (1861- 1941) ، و المتحصل على جائزة نوبل للآداب سنة (1913-1916)، هذا الكوكب الساطع ليس على سماء الهند فحسب ، و إنما العالم أجمع كيف لا واسمه يحيل إلى الشمس : **رابيندار** ، عبقرية هندية أقر الغرب بمكانتها ، و لعل انجلترا كانت السباقة لذلك ، وهذا أمر طبيعي ، لأن طاغور كان يكتب شعره باللغة الانجليزية ، وحتى ما يكتبه باللغة البنغالية يقوم بترجمته بنفسه إلى الانجليزية ، استحق أن يكون عبقري الهند بلا منازع ، فهو الشاعر و الرسام و الموسيقى ، الذي اقتبس من الموسيقى الغربية و طعمها بتلك الهندية ، وعنه قال الكاتب الفرنسي **رومان رولان** " **متى اقتربنا من طاغور للمرة الأولى شعرنا و كأننا في معبد ، فنحن مضطرون إلى الحديث بصوت خافت و لهجة رقيقة ، و لكننا إذا تمكنا من ملاحظته بإمعان فسوف نقرأ على ملامح وجهه نبلا ممزوجا بشعور الفخر و الاعتزاز في هالة من السلام و الموسيقى مع مسحة من الأسى و الذكاء الوقاد** "[11]

صاحب أفكار دينية و نزعة صوفية ورثها عن أبيه ، و تظهر في عديد

الرموز المستعملة في قصائده ، هو بركان ساخط على النظام ، كيف و قد التفت إلى أبناء شعبه ، من أولئك الذين وجدهم يعانون الجوع و العري و فقدان المأوى ، مع ذلك لا يستطيعون الاحتجاج ، فصـــرخ في الشعـــراء قائلا : " **انهض أيها الشاعر و امنح الصوت لهذه الوجوه الشاحبة الخرساء المنهوكة، و اعط الأمل لهذه القلوب المنكسرة ، الخالية ، المتعبة ، عليهم أن يرفعوا رؤوسهم و أن يقفوا متحدين ... إن الذين يخشونهم تعذبهم الخطيئة ، و في اللحظة التي يستيقظون يولي الأعداء الأدبار**" [12]

لـــه أكثـــر من ألـــف قصيـــدة، و ألفـــى أغنية و أربعيـــن مسرحية ، وله قصص ، و مقالات ، و رسائل ، و مذكرات و خواطر ، تعكـــر صفـــو حيـــاتـــه بموت زوجته و ابنته و ابنه ، ليعقبها موت والده و شقيق و صديقه و هو ما انعكس على شعره الذي طبعتـــه مسحـــة من الحزن و التأمل العميق ، و الغموض الذي يأخذ بيدك ليدلك على الحقيقة ، من بين ما قاله في موت ابنه ، في قصيدة **الهلال** :

سأكون السحابة ... و تكون أنت الهلال

و سأغطي وجهك بكلتا يدي ،

و ستكون السماء الزرقاء قبة منزلنا .

سأكون الأمواج و أنت الشاطئ البعيد [13]

أحـــزانه جعلته يتوقف طويلا عند ثنائية الموت و الحياة في أعظم دواوينه الذي نال به جائزة نوبل ، **قربان الأغاني أو جيتا نجالي** الذي حوى مجموعة أناشيد لا يضبطها وزن و لا يربطها تأليف ، إنما جرى فيها روح هيام صوفي وصبوة تائه غريب ، و وجد عاشق يأمل لقاء دان ، كانت حوارات عقدها **طاغور** مع الله ، ومن بين ما قال فيها :

بي وجدت غبطتك الكاملة ، ونحوي هبطت ، ألا ، ما كان حبك ،
يا سيد السماوات كلها ، لو لم أكن في الوجود ؟
أشركتنـــي فـــي غناك ، في قلبي تنعم بعزف دائم ، و في حياتي تتجسد إرادتك أشكالا و أشكالا .
لذاك اكتسيت بالجمال ، يا ملك الملوك ، لتسبي فؤادي و لذاك يستحيل حبك هياما بحبيبك ، ونتحد كلانا في أجلى وصال (14)

حوار يشي بفلسفة عميقة الغور ، صوفية النزعة ، تذكرنا بتلك التي تمتع بها **ابن عربي** صاحب فلسفة وحدة الوجود ، التي أكد من خلالها أن الحقيقة الوجودية واحدة ، و المتغير هو صور تجلياتها ، كما يذكرنا هيامه بربه بذلك الذي كان للحلاج ، الذي من فرط حبه و غيرته على ربه لا يود أن يذكر معه أحدا .

إذا كان ديوان قربان الأغاني الذي طبع أربع عشرة مرة سنة ظهوره بالإنجليزية التأشيرة التي مكنت **طاغور** من أن يكون سفير آسيا و صاحب النزعة الإنسانية التي أمنت بتراث الهند ، مع ذلك عقدت تلاقحا مع الغرب ، كشف عن عبقرية أنارت سماء الهند و العالم طوال سنوات .

لا نختم حديثنا عن **طـــاغـــور** ، دون التلميح و لو بإيجاز لتلك الخواطر التي حملت رؤيته للحياة و إدراكه أنها سر الوجود فكانت ذرا منثورا عكس حكمة قل نظيرها ، من بين ما قال :

-أشكرك لأني لست دولابا في عجلة الحكم، بل ممن يسحقهم الدولاب (15)
- يبدع الله فيكتشف نفسه (16) .
- تألمت و يئست،وعرفت الموت، و أنا مسرور بوجودي في هذا العالم (17)
- إني أثق بحبك ! لتكن هذه آخر كلماتي (18) .

تتـــواصـــل رحلتنا مع نسيم الآداب الشرقية و عبقها الذي تسوقه الترجمة ، لنقف عند أدب ، نرى و رّأينا صـــواب يحتمـــل الخطـــأ، أن الحـــديـــث عنه يكفيـــه تسليـــط الضوء على شاعر البشرية كما لقب، وهو **ناظم حكمت** بالطبع إنه الأدب التركي .

نـــاظـــــم الـــذي قـــال : " **لم تحولني الريح إلى ورقة في مهب الريح، لقد سقت الريح أمامي** " (19)

مارد شعري انطوى على آخر أكبر ، كفاحي ، و هو ما يظهره قوله : " **أنا آت من الشرق أبشر ، بثورة الشرق ... شرقي أنا ، محق بثورتي ، أنا ، فانظر إلي ، أهدني إلى الفتيل و إشعاله علي ، علي أنا ، أنا ابن الملايين ، التي تكدح أربعا و عشرين ساعة في الأربع و عشرين ، و على ظهورها الصفراء آثار السياط... لقد عبرت دروب آسيا ، مع الرياح المندفعة إلى الشمال ، وعلي أن أسرع بالعودة إلى رفاقي ،**
علي أن أبدو بقميصي الأرجواني بينهم " (20) .

شاعر ملأ صوته الأفق الرحب، إذ بدا في كل أعمـــالـــه مسكونا بقضيته **تركيا** وهو ما كلفه خمسة عشرة عاما من السجن و خمسين عاما من النفي ، صدح في كل أعماله بكلمة **إنسان** ، كانت انتاجاته إشراقات كشفت مقدار الظلم النازل بالشعب ، وساقت رفضه الصريح لكل تجاوزات السلطة حتى وهو في منفاه ، لم ينس وطنه تركيا ، التي منحها كل تفكيره فقال في قصيدته **أفكر بك :**

أفكر بك .
يا استانبولي .
و أنت جـــالســـة على شاطئ البحـــر ،

مـــريضـــة ، جـــائعـــة ، غـــاصبـــــة .
تنظرين بعينك السماويتين كعيون أخواتي .
إلى البوارج الأمريكية ،
الراسية في الميناء ،
و هي أيضا تنظر إليك ،
ولكن ، كيف ؟
بعين السيد ،
و المحامي ،
و المالك المستبد [21]

يبدو **ناظم** ، و إن كان بعيدا لا يزال يحمل تركيا بين ضلوعه و في صوته ، كما قال في مؤتمر مصر 1961 : "...**لأني أحمل تركيا في صوتي و قلبي و دمي** ..."[22] .

إن شعـــره يعكـــس معـــاناة جماعية ، و أنات ترنو طلبا لتغيير تعجز عنه ، فجرها **ناظم** و أعلنها ثورة لا يخبو وميضها ، فأنتجت غصبا لا تحمد عقباه :

غضبنا ،
جواد جامح
...
غضبنا قاطرة ،
قاطرة الغضب هذه ،
ببســـــــاطـــة ،
...

إنها بنت شعورنا [23]

ألهب **ناظم** بذلك سماء الإبداع التركي الخالد ، و أضحت قصائده بخاصة على سعة لا تحد في الانتشـــار ، وعلى قـــدر لا يقـــدر في العمـــق و الجـــودة ، فكان بحق على قدر ثورة الشرق التي بشر بها و برياحها .

الحقيقة أن مشوارنا لا يستوفي حقه ، دون التعقيب على جهود واحد ممن تدين للمحركة الترجمة العربيـــة بل المكتبة العربية بعامة ، بكثير و عظيم الفضل، إنه الأستاذ **أحمد شفيق الخطيب** ، أستاذ بكلية اللغـــات و الترجمة جامعة الأزهر ، الذي كانت له اليد الطولى في حركة الترجمة ، و ذلك ما تظهره الكتب و الأبحاث و المقالات العلمية المؤلفة و المنشورة باللغتين الانجليزية و العربية ، بل يكفيه شرفا أنه ترجم المنتخب في تفسير القرآن ، واشترك في ترجمة الموسوعة العربية العالمية ، و في مضمار بحثنا كان له حجـــة زود به المكتبة العربية و أثرى هد مدارك قراء الآداب الشرقية و الغربية على السواء ، وهو كتاب **ألوان من الأدب في الشرق و الغرب** فعرض على سبيل المثال قصصا يابانية و أخرى صينية منها ما هو كلاسيكي وما هو معاصر و لعل أكثر ما استرعانا قصيدة روسية ، تدخل في جوهر أدب الخيال العلمي كانت للشاعر الروسي : **نيكولاي جلازكوف** (1919– 1979) ، حوت شعرا جميلا ساقه الشاعر في أسلوب قصصي يذكرنا بأسلوب المغـــامـــرات و قصص الجدات ، عكس من خلاله قضية غاية في الأهمية و الخطـــورة ، تمثلت في طـــابـــع الاستغلال و الطمع الإنساني الذي أوصله إلى طريق مسدود عكسه انفجار الكون ، و أوقفنا بذلك على حكمة مفادها أن الإنسان لو رضي بوظيفة القمر و حقيقته ككوكب

مضيء لبقي الحال آمنا ، ولما جَر على نفسه الويلات و فيما يلي بعض ما جاء في **الكويكب** المليئة رموزا و حكما ، لو تدبر الإنسان مابين طياتها لعاش آمنا مستقر البال .

كان هناك كوكب ،

في سالف العصر و الأوان – ظريف، لطيف ، و جميل .

وكان لذلك الكوكب ، مثل معظم الكواكب قمر،

يحبه الناس هناك (24) .

ثم يمضي في قصته ليعكس طابع الاستغلال ، و الطمع البشري الذي أراد تحقيق المحال :

وكان الكوكب و القمر على هذا المنوال

يعيشان في توافق عظيم

إلى أن فكر البشر في استغلال

الطاقة الرخيصة للقمر (25)

و لم يجد مع طابع الطمع ، حتى التهديد بزوال الحياة :

فقد يتحطم الكوكب و يصير إلى تراب.

و فعلا وصل الإنسان إلى طريق مسدود ، وانشق بذلك القمر و تحقق تحذير الشاعر ،

وتساقطت شظايا القمر

على الأرض و أتى الموت سريعا لكليهما

ولم يتبق شيء بعد الانفجار الكوني (26)

هذه الأبيات من شعر الخيال العلمي كشفت حقائق ، وشرور قد تحويها العقلية البشرية التواقة للمجهول دوما و للتطور و إن عاد عليها

بالخطر ، فالنفس البشرية شغوفة بالمغامرات ، و إن ارتبطت بحياتها و استقرارها و بالتالي هذا اللون الشعري إلى جانب المعلومات العلمية التي يحويها ، يحقق متعة للقارئ خاصة ذلك الذي يتجه نحو أدب الخيال العلمي ، الذي يحوي ما يفوق الأوصاف المسلية للمغامرا

الخـــاتمـــــــــة :

بعـــد هـــذه الـــرحـــلات المقتضية مع بعض الآداب الشرقية التي أمكننا الوقوف و الإطلال على أهم ما حـــوته ، نأمل أن نكـــون قد أعـــدنا بدراستنا هذه التأكيد على أهمية وساطة الترجمة في نقل هذا الزاد المعرفي الكبير، الذي من خلاله وقفنـــا نحـــــن العـــرب على الروح الشرقي على اختلافه .

هـــذه العملية الدينـــاميكيـــة، التي كان لها عظيم الأثر في إثراء المكتبة العربية، و بالتـــالـــي تثقيف القارئ و توسيـــع مـــداركـــه ومنحـــه تأشيرة مجانية جعلته يرى العالم على اتساعه مدينة صغيـــــرة. لعـــل أهم ما أوقفتنـــا عنـــده هذه الترجمات، ميزة جوهرية ، بات جليا أمر ظهورها، وهو ذلك الالتقـــاء الحضـــاري والتـــاريخ والفكـــري والديني،و الاجتمـــاعي، و الأدبي، و حتى اللغوي و الفني بيـــن الآداب الشرقية ، فلا أحد من العقلاء ينكر مثلا ، أن الأدب التـــركـــي حذا حـــذو نظيـــره الفـــارسي، حتـــى رأى البعض أن الأتراك في بداية أدبهم لم يعرفوا إلا أدبا واحدا هو الأدب الفارسي ، أو أن الأدب اليـــابـــانـــي ارتكـــز عـــلـــى بعض مؤثرات نظيره الصيني .

كمـــا يبـــدو اشتراك هذه الآداب الشـــرقية في خصائص عديدة، كطابع التأمل مثلا و النغمة التشاؤمية ، و قبولهم الانفتـــاح على الغـــرب ، لكـــن

بحـــذر و بقـــدر ما ينفع أدبهم ، وهو ما يعكس أصالة هذا الأدب الذي استرعى الاهتمام و لا يزال.

الهـــوامـــش و المراجـع

(1) – حسيــن مجيــب المصري : صلات بين العــرب و الفــرس و الترك ، دراسة تاريخيــة أدبيــة ، الــدار الثقــافــيــة للنشــر، القــاهـــرة ، ط1 ، 2001 ، ص 99 .

(2)– مجــدي وهبــة : و كــامــل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 93 .

(3)– محمــد شــاهيــن : نظــريــات التــرجمة و تطبيقاتها في تدريس الترجمة من العربية إلى الإنجليـــزيــة و بالعكــس ، مكتبة الثقافة للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 1998 ، ص 52– 53 .

(4)– هيجـــل : العــالم الشرقي – محاضــرات في فلسفة التاريخ ، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمـــام ، دار التنويــر للطباعة و النشــر و التــوزيع ، بيروت ، المجلد الثاني ، ط 3 ، 2007 ، ص13 .

(5)– المرجع نفسه ، ص51– 52 .

(6)– يــوكيوميشيما : سقوط الملاك ، ترجمة : كامل يوسف حسيــن ، دار الأداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 .

(7)– كينيث يا ســودا : واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقــوق – دراسة في جماليات قصيدة الهايكــو اليابانية مع شواهد مختارة ، ترجمة : محمد الأسعد ، المجلس الوطني للثقــافــة و الفنــون و الآداب ، الكويــت ، عدد 316 ، 1999 ، ص 33 .

(8)– المرجع نفسه ، ص 144

(9)- قصص هندية ، ترجمة : هدى الكيلاني و إبـــراهيم الشهابي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 81 .

(10)- المرجع نفسه ، ص144.

(11)-اسماعيل العربي : نماذج من روائع الأدب العالمي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، الجزء الثالث ، 1986 ، ص 184 .

(12)- حنامينة : ناظم حكمت ثائرا ، دار الآداب ، بيـــــروت ، ط2 ، 1988 ، ص 83 .

(13)- اسمـــاعيـــل العـــــربـــــي : نمـــــاذج مـــن روائع الأدب العالمي، ج3 ، ص184.

(14) – طاغور " مسرح و شعر " : ترجمة : يوحنا قمير ، دار المشـــرق، بيـــروت 1967 ، ص 83 .

(15)- المر جع نفسه ، ص 146 .

(16)- المرجع نفسه ، ص 146 .

(17)- المرجع نفسه ، ص177 .

(18)-المرجع نفسه ، ص 177 .

(19)- حنامينة : ناظم حكمت ثائرا ، ص 11 .

(20)- المرجع نفسه ، ص87- 88 .

(21)-المرجع نفسه ، ص148 .

(22)-المرجع نفسه ، ص 23 .

(23)- المرجع نفسه ، ص 113-114 .

(24)- ألـــوان مـــن الأدب في الشرق و الغرب ، ترجمة : أحمد شفيق الخطيب ، دار النشر للجامعات ، مصر ، ط1 ، 2006 ، ص 128 .

(25)- المرجع نفسه ، ص 129 .

(26)- المرجع نفسه ، ص 129-130

البعد الحجاجي في مرزبان نامه لابن عربشاه" الباب الثالث نموذجا"

الأستاذ : محسن بن عامر
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة صفاقس- (تونس)

ملخص:

تحظى الدراسات الحجاجيّة اليوم بأهميّة كبرى نظرا إلى النضج الذي طال مجالات معرفيّة عديدة كالمنطق واللسانيّات وعلم النّفس... لكن رغم هذه المكانة التي للحجاج، لا يزال هذا المجال بكرا في ثقافتنا العربيّة المعاصرة، إمّا جهلا بأهميّة هذا المبحث وإمّا مواصلة ربط الحجاج بأنواع معيّنة من الخطاب وحصره في عدد من العمليّات المنطقيّة التي تخاطب الملكات الفكريّة للمتقبّل وتنشّطها.

لذلك، سنحاول ولوج هذا المبحث من خلال تتّبع الحجاج في نصّ ينتمي إلى جنس أدبي عريق في مدوّنة الأدب العربي القديم، هو الجنس الأدبي للحكاية المثليّة.

Résumé:

Les etudes argumentatives jouissent d'un intérét considérable qui élargi sa place dans de nombreux domaines de connaissance.Ainsi on tentera une recherche sur la dimension argumentative dans un ouvrage spécifique appartenant à un genre littéraire authentique de la littérature ancienne et on signifie par là l'œuvre de Ibn Arab Cheh (Murzuban Namah) qui s'inscrit dans le cadre de la fable.

تحظى الدراسات الحجاجيّة اليوم بأهميّة كبرى نظرا إلى النضج الذي طال مجالات معرفيّة عديدة كالمنطق واللسانيّات وعلم النّفس... لكن رغم هذه المكانة التي للحجاج، لا يزال هذا المجال بكرا في ثقافتنا العربيّة المعاصرة، إمّا جهلا بأهميّة هذا المبحث وإمّا مواصلة ربط الحجاج بأنواع معيّنة من الخطاب وحصره في عدد من العمليّات المنطقيّة التي تخاطب الملكات الفكريّة للمتقبّل وتنشّطها.

لذلك، سنحاول ولوج هذا المبحث من خلال تتّبع الحجاج في نصّ ينتمي إلى جنس أدبي عريق في مدوّنة الأدب العربي القديم، هو الجنس الأدبي للحكاية المثليّة. وتحكم اختيارنا هذا الموضوع مبررات عديدة: منها ما هو راجع إلى السعي إلى إغناء ما كتب عن الحكاية المثليّة بتنويع المداخل إليها، ومنها ما يرتبط بندرة دراسة البعد الحجاجي لخطاب المثل – رغم أنّ الحجاج يمثّل أحد الركائز الأساسيّة لخطابها – ومنها أيضا ما يتعلّق بكتاب "مرزبان نامه" نفسه. إذ فضلا عن انتماء هذا المصنّف إلى جنس الحكاية المثليّة وأهميّة الحجاج عند صاحبه وكتّاب الأمثال بصفة عامة، فإنّه بقي سليل نظرة تهميشيّة ترى عدم أحقيّته بالعناية والتحليل لأنّه كتاب شعبيّ يحفل بالحكايات والخرافات والمسامرات. وغير خفيّ اليوم أنّ من الكتب ما يطويه الكساد فيظلّ منزويا وهو يحوي الكنوز، ومنها ما يحالفها التوفيق فتمتلئ بها الخزائن والمكتبات والمعارض مع أنّ مادتها قد لا تكون جديرة بالاقتناء.

وعلى هذا النحو سنحاول تتّبع البعد الحجاجي في الباب الثالث "في ذكر الثعلبين المدعوّ أحدهما بالرئيس والآخر بالعادل" من كتاب مرزبان نامه.

وقد اقتضى منّا البحث أن نبدأ بالحديث عن الحجاج وما جاوره من مصطلحات في اللغة والاصطلاح، وعرضنا أهمّ مفاهيمه في الدراسات الغربيّة – بما هو مبحث غربيّ المولد – من جهة، ومجال جديد – رغم قدمه– في الدراسات العربيّة من جهة أخرى. ثمّ قصدنا تعريف كتاب مرزبان نامه للأسباب المذكورة سلفا وذلك من خلال التعريف بصاحبه "ابن عربشاه" وخصائص عصره وضبط الغاية من وضعه وأهمّ مضامينه. ومن ثمّة تتّبعنا البعد الحجاجي من خلال ممثليه أي من خلال الشخصيات الحيوانيّة المتحاورة في الحكاية المثليّة، ثمّ نظرنا في البعد الحجاجي لخطاب الرّاوي/ الحكيم مرزبان راوي ابن عربشاه.

1. <u>الحجاج وما جاوره من مصطلحات في اللّغة والاصطلاح:</u>

1.1. الحجاج لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور قوله: "يقال: حاججته أحاجّه حجاجا ومحاجّة حتّى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها... والحجّة: البرهان: وقيل الحجّة ما دفع به الخصم وقال الأزهري الحجّة الوجه الذي يكون به الظّفر عند الخصومة وهو رجل محجاج أي جدل والتحاجّ: التخاصم. وجمع الحجّة حجج وحجاج. وحاجّه محاجّة وحجاجا نازعه الحجّة... وأحتجّ بالشّيء اتّخذه حجّة... والحجّة: الدّليل والبرهان. ويقال حاججته فأنا محاجّ وحجيج"[1].

يستشفّ من هذا التعريف لمادّة (ح،ج،ج) أنّ الحجاج أو المحاجّة بوصفهما مصدران لفعل "حاجّ" هو النزاع والمخاصمة باعتماد الحجج أي البراهين والأدلّة. فابن منظور – وغيره ممّا ذكرنا في الهامش – يعرّفون

الحجاج بما هو مرادف للجدل الذي يعني: "مقابلة الحجّة بالحجّة"[2].

2.1. الحجاج اصطلاحا:

يدور مفهوم الحجاج فيما اطلعنا عليه مثلا[3]، في فلك ثلاثة تعريفات مختلفة: أوّلها تجعله مرادفا للجدل وثانيها تجعله جامعا بين الجدل والخطابة، وثالثها وطيد الصّلة بما وصلت إليه الدّراسات الغربيّة الحديثة في هذا المجال أي دراسة الحجاج ومتعلّقاته بما هو مبحث لغوي مستقلّ بذاته. وفيما يلي لمحة عن أهمّ هذه التّعريفات[4].

1.2.1. الحجاج بما هو مرادف للجدل:

ورد هذا التعريف عند القدماء وبعض المحدثين العرب. وفي ذلك يقول ابن عاشور في كتابه "التحرير والتنوير": "ومنه سمّي علم قواعد المناظرة والاحتجاج في الفقه علم الجدل"[5]. وقال في موضع آخر معرّفا المجادلة: "والمجادلة مفاعلة من الجدل وهو القدرة على الخصام والحجّة فيه، وهي منازعة بالقول لإقناع الغير برأيك"[6]. وغير بعيد عن هذا، يجد المطلّع على كتب من مثل كتاب "البرهان في علوم القرآن" للزّركشي (ت 749 هـ) وكتاب "الإتقان في علوم القرآن" للسّيوطي (ت 911 هـ) استخدام ألفاظ "المحاجّة والحجاج والاحتجاج" على أنّها ألفاظ مرادفة للفظ الجدل.

وتبعا لذلك، لا يبتعد تعريف الحجاج عن التعريف الذّي له في علم المنطق، وفي ذلك يقول صادق الحسيني الشّيرازي: "مقدّمات القياس التي يأتي بها الشّخص لإقامة الحجّة على أي مطلب كان، حقّ أو باطل لإلزام الخصم، وتتألف مقدّماته من المشهورات وهي القضايا التي يسلّم بها الخصم ويقبلها وإن تكن صحيحة عند المستدلّ"[7] . وإزاء هذا الخلط بين الحجاج

والجدل يرى عبد الله صولة أنّ مجال الحجاج يمكن أن يضيّق ويغرق في الجدل من حيث هو صناعة منطقيّة ومن حيث هو على العموم في علم أصول الفقه وعلم الكلام"[8].

2.2.1. الحجاج بما هو جمع بين الجدل والخطابة:

يستنبط هذا التعريف من اعتبار أرسطو الجدل والخطابة "قوّتان لإنتاج الحجج"[9] ومن ثمّة فإنّه يوجد على الأقلّ حجاجان: أحدهما جدلي والآخر خطابي[10]. أمّا الحجاج الجدلي فقائم على مناقشة نظريّة صرفة غايتها التأثير العقلي المجرّد في حين أن الحجاج الخطابي حجاج موجّه إلى جمهور معيّن صاحب ظروف معيّنة ضمن مقامات خاصّة بهدف إثارة المشاعر والانفعالات وإرضاء الجمهور واستمالته ولو كان ذلك بمغالطته وإيهامه بصحّة الواقع"[11].

وعليه، اتّخذ مفهوم الحجاج في العصر الحديث مفهوما أدقّ وأوضح ووقعت تبرئته من تهمة المغالطة والاستمالة. فأصبح مبحثا لغويّا مستقلاّ بذاته يرتدي ثوبا جديدا.

3.2.1. الحجاج بما هو مبحث لغويّ مستقلّ:

يعود هذا التعريف للحجاج إلى فضل عدد من الباحثين الغربيّين الذّين سعوا إلى جعل الحجاج مستقلاّ عن الجدل والخطابة، ومنهم أساسا: ستيفان إيدلستون تولمين Stephan Edelston Toulmin، شايم بيرلمان وتيتيكاه Chaim Pereleman et Tyteca، أوسكمبر وديكرو J.C.Anscombre et Ducrot وميشال ماير Michel Meyer . فما حدّ الحجاج عند هؤلاء؟

أ. الحجاج عند تولمين:

تدبّر تولمين مفهوم الحجاج انطلاقا من رسوم حجاجيّة ثلاثة ، أوّلها عماده ثلاثة أركان أساسيّة هي المعطى (م) والنّتيجة (ن) والضّمان (ض). وثانيها تدقيق للأوّل مع إضافة كلّ من عنصر الموجّه la qualificateur modal وعنصر الاستثناء . وثالثها، وهو الأكثر دقّة من خلال إدخال عنصر الأساس Fondement الذي يبنى عليه الضّمان Garantie[12].

ولعلّ جمع هذه الرّسوم الحجاجيّة هذه الأركان، أي المعطى والنتيجة والضّمان، يقرّبها من طريقة الاستدلال الأرسطي في بناء الأقيسة المنطقية على شاكلة "صغرى، كبرى، إذن نتيجة". ولكنّ اللاّفت للانتباه، عند عبد الله صولة، في تعريف تولمين إنّه: "غير حجاجي ولذلك اعتبرنا أنّ الحجاج يرمي دائما إلى إقناع الغير، وإنّما هو أقرب إلى صناعة البرهان في المنطق حيث يقصد بالبرهان إثبات الحقّ لا لإقناع الغير به في العادة. وإنّما لإقناع المرء نفسه وتلك هي الطّريقة المتوخّاة عادة في البرهان"[13] . ويقول في موقع آخر بأنّ هذا الأمر يفسّر لنا غياب ركن الجمهور في رسوم تولمين الحجاجيّة ومعلوم أنّ الجمهور قوام الحجاج وعماده[14]. والظّاهر أنّ تولمين قد اعتبر –فيما بعد– الحجاج لا مجرّد تتابع للقضايا إنّما هو تفاعل بين الأطراف المسهمة في المحادثة والحوار.

ب. الحجاج عند بيرلمان وتيتيكاه:

ضبط بيرلمان وتيتيكاه تعريفا للحجاج مفاده أنّ: "موضوع نظريّة الحجاج هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التّسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك

التّسليم"[15]. ثمّ حدّدا الغاية من الحجاج فقالا: "غاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها من آراء أو أن تزيد في درجة ذلك الإذعان. فأنجع الحجاج ما وفّق في جعل حدّة الإذعان تقوى درجتها لدى السّامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب أو هو ما وفّق على الأقلّ في جعل السّامعين مهيّئين للقيام بذلك العمل في اللّحظة المناسبة"[16].

وعلى هذا النّحو، فإنّ مفهوم الحجاج عندهما يستند على صناعة الجدل من جهة وصناعة الخطابة من جهة أخرى "بكيفيّة تجعل الحجاج شيئا ثالثا لا هو بالجدل ولا هو بالخطابة... إنه خطابة جديدة"[17]، على حدّ تعبير عبد الله صولة. لذلك، يختلف مفهوم الحجاج عندهما عن مفهوم الحجاج عند تولمين الذّي هو عنده أبعد ما يكون عن المحادثة والمخاطبة. كما أنّ هذه النّظرية فضلا عن كونها تحمل الحجاج في صميم الحوار بين المحاجّ والجمهور المستهدف فإنّها تتوسّل بتقنيات وطرائق تحدّد مجال الحجاج وتميّزه عن الاستدلال وعن الاقناع في آن واحد.

ت. الحجاج عند أوسكمبر وديكرو:

يكشف عنوان كتابهما "الحجاج في اللّغة L'argumentation dans la langue" أنّهما يعرّفان الحجاج من حيث بنيته في اللّغة ذاتها. وهو عندهما: "تقديم المتكلّم قولا ق1 (أو مجموعة أقوال) يفضي إلى التّسليم بقول آخر ق 2 (أو مجموعة أقوال أخرى)"[18]. على أنّ هذا القول 1 يمثّل حجة ينبغي أن تؤدي إلى ظهور قول 2 ويكون هذا الأخير قولا صريحا أو ضمنيّا. ومن ثمّة يعدّ الحجاج "إنجازا لعملين هما عمل التّصريح بالحجّة من ناحية وعمل الاستنتاج من ناحية أخرى، سواء كانت النتيجة مصرّحا بها أو

ضمنيّة"[19].

وقد حصر الباحثان درس الحجاج في إطار دراسة اللّغة لا في البحث عمّا هو واقع خارجها. فعندهما أنّ إمكانيات التّتابع الحجاجي تحدّد من خلال عمل كلامي Acte de Langage مخصوص هو عمل الحجاج Acte d'argumentation . لكن هناك من عاب على هذه النّظرية حصرها دلالة الملفوظ في "التّوجيه" L'orientation الناتج عنه عند الحديث عن وظيفة الحجاج. فالتّوجيه يمكن أن يحصل في مستويين: إمّا مستوى السّامع أو مستوى الخطاب نفسه.

وعلى هذا الأساس، فإنّ : "دلالة الكلام ليست التّوجيه فحسب إنّما التوجيه جزء من دلالة ذلك الكلام وبعض منها. فقد يكون لهذا الكلام بحسب المواقف التّأويليّة التّي نقفها من دلالات تتجاوز الحجاج والتّوجيه وتفيض عنهما"[20].

ث. الحجاج عند ماير:

الحجاج عند هذا الباحث دراسة العلاقة القائمة بين ظاهر الكلام وضمنيه[21]. ولعلّ قيام الحجاج على قسمين: صريح وضمني يجعله حتما ذا صبغة حواريّة أي مجالا تتحاوز في رحابه الأطراف. بيد أنّ ما يحسب لماير في صياغته لمفهوم الحجاج هو ربطه الحجاج بنظريّة المساءلة[22] La théorie de questionnement. "فما الحجّة عنده إلاّ جوابا أو وجهة نظر يجاب بها عن سؤال مقدّر يستنتجه المتلقيّ ضمنيّا عن ذلك الجواب، ويكون ذلك بطبيعة الحال في ضوء المقام وبوحي منه. وما السؤال إلاّ عرقول أو مشكلة تتطلّب حلاّ. وحلّها إنّما يكمن في الإجابة عنها إجابة يفهم منها ضمنيّا

أن تلك المشكلة موجودة. بحيث لا يكون المتلقّي في نهاية المطاف وهو يقرأ الحجج الصّريحة أو الأجوبة في خطاب ما إلاّ طارح أسئلة Questions يستنتجها ضمنيّا من خلال تلك الأجوبة المقدّمة في النصّ مستعينا بالمعطيات التي يوفّرها المقام"[23].

وإلى هذا الحدّ من إعطاء لمحة عن أهمّ مفاهيم الحجاج ومتعلّقاته، نقدّر أنّه لا مناص من أن نولّي وجهنا شطر مسألة أخرى ضروريّة هي التعريف بمصدر بحثنا. فممّا تجدر الإشارة إليه، ههنا، أنّه لئن اخترنا تتبّع البعد الحجاجي في باب مخصوص من أبواب كتاب مرزبان نامه لابن عربشاه، فإنّنا نقدّر أنّ هذا الكتاب جدير بالتعريف وإظهار أهمّ خصائصه الخارجيّة والدّاخليّة. حجّتنا في ذلك عراقة هذا الكتاب وانتمائه إلى طائفة كبيرة من الكتب المغمورة في تراثنا النّثري العربي القديم.

وعلى هذا الأساس، سنحاول فيما يلي التعريف بصاحب الكتاب وعصره أوّلا، ثم سنبحث في العنوان والغاية من وضعه ، ثانيا، فالوقوف على أهمّ مضامين مرزبان نامه ثالثا. ومتى انتهينا إلى هذه المرحلة، سنتحدّث عن الحجاج في خطاب ممثّليه في الباب الثالث من "مرزبان نامه" من جهة، والحجاج في خطاب الحكيم مرزبان، أي راوي الحكاية المثليّة من جهة أخرى.

2. تعريف كتاب مرزبان نامه

ارتأينا أن نعرّف كتاب مرزبان نامه، موضوع البحث، نظرا إلى أهميّة هذا الكتاب من جهة كونه يمثّل بحق شهادة أخرى على الوضعية الهامشيّة للقصّة في الأدب العربي القديم، فهو غير معروف لدى جمهور

كبير من الدّارسين والنقاد، ومن جهة ما يحيل عليه من قضايا رئيسيّة تتّصل بحياة الإنسان عامّة.

وعليه اعتبر كتاب مرزبان نامه أوّل كتاب فارسيّ ظهر على نمط أسلوب كليلة ودمنة[24] وتجمعه علاقة متينة بنصّ ابن المقفّع. لذلك يمكن أن نصرّح منذ البداية بعراقة هذا الكتاب ومكانته في مدوّنة الأدب المثلي العربي، غير أنّنا نشير أيضا إلى أنّ مرزبان نامه، وإن عرف في أوساط الدّارسين[25] لكتب الأمثال واستنطاق الحيوان في الأدب العربي القديم، فإنه بقي سجين نظرة تبسيطيّة مفادها عدم أحقيّة هذا الكتاب بالدّرس إضافة إلى أنّ مترجمه لم يحظ بشهرة واسعة. وفي ما يلي نشير إلى مترجمه إلى اللّغة العربيّة وعصره كإجراء أوّلي في التعرّف على هذا الكتاب.

1.2. ابن عربشاه وعصره:

ابن عربشاه: اسمه الكامل أحمد بن محمّد بن عبد الله إبراهيم شهاب الدين أبو العباس الدّمشقي الحنفي العجمي[26] يعرف بابن عربشاه[27]. ولد سنة 791 للهجرة بدمشق ونشأ بها. وإثر غزو القائد المغولي تيمورلنك لدمشق وتشريده كثيرا من أهلها اضطر ابن عربشاه وعائلته إلى مغادرتها باتجاه بلاد الرّوم ومنها سمرقند ولم يعمّر فيها طويلا فأخذ ينتقل في مشارق بلاد الإسلام بين منغوليا وفارس طلبا للعلم وهو ما مكنه من إتقان اللغات المتداولة في عصره (وهي العربيّة، التركيّة، الفارسيّة والمغوليّة). وبهذا الرّصيد نزح إلى المملكة العثمانيّة في آسيا الصّغرى (تركيا) وخدم سلطانها محمّد الأوّل بن بايزيد (805–824 هـ) فأصبح محلّ ثقته ونقل له بعض الكتب من الفارسيّة إلى التركيّة، فولاّه السّلطان العثمانيّ ديوان الإنشاء

وصار يقوم على كتابة رسائل السّلطان العربيّة والتّركيّة والفارسيّة. ويشير مترجموه إلى أنّه لمّا مات السّلطان المذكور عاد ابن عربشاه إلى الشّام فأقام في حلب سنة 824 هـ ثم دمشق وقد تزايدت معارفه وانقطع للمطالعة في الفقه والبيان، وفي سنة 840 هـ انتقل إلى القاهرة في زمن الملك الظاهر جقمق (842-857 هـ) وهو من الحكام الأقوياء المحبّين للعلم والعلماء والرّاغبين في مصاحبتهم. وقد برع ابن عربشاه في النّظم والنثر وسائر العلوم واتّصل بأبي المحاسن التّغري وبقي بمصر حتى مات سنة 854 هـ. ونظرا إلى تمتّع هذا العلم بمثل هذه الثقافة الواسعة يشير مؤرّخوه[28] إلى أنّ أثاره كثيرة ومتنوّعة وجامعة بين علوم مختلفة كاللّغة والعروض والتاريخ. منها ما هو مترجم ومنها ما هو من تأليفه. ومن أشهر أثاره: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء، عجائب المقدور في نوائب تيمور، مرآة الأدب، غرّة السّير في دول الترك والتتر... هذا فضلا عن كتاب مرزبان نامه الذي نحن بصدده.

2.2. في عنوان الكتاب والغاية من وضعه:

يدخل وضع كتاب مرزبان نامه في إطار الأثر الذي تركه نصّ سابق له وشبيه به هو نصّ كليلة ودمنة في الأدب المثلي. ويعني مرزبان نامه بالعربيّة كتاب مرزبان. على أنّ مرزبان هو "حسب سياق الكتاب واحد من أربعة أنجال لأحد ملوك طبرستان"[29]. وكان متميّزا عنهم بالفضل والتدبير وحسن السّياسة. وتنقسم كلمة مرزبان إلى جزأين: أحدهما "مرز" ويعني الحدود، والثاني "بان" ومعناه حارس الحدود. ومثله باغبان أي حارس الحديقة (...) وباسبان أي الشرطة وكشتيان أي ربان السفينة. وقد أطلق العرب اسم

مرزبان على هيربد هيربدان أي كبير سدنة بيوت النار لطائفة المجوس (...) وجاء جمع مرزبان في اللغة العربيّة على مرازبة"[30]. ولعلّ تسمية الكتاب بهذا الاسم "مرزبان نامه" انعكاس لطابع عصر " كثر فيه استخدام الكنى والألقاب لتطلق على الملوك والوزراء والكتب والفقهاء وغيرهم من كلّ من يعمل في الدّولة"[31]. ولئن وضع الكتاب على ألسنة الحيوان فإنّه موجّه إلى الإنسان عامّة، ففيه جملة من الآداب السلطانيّة المشتملة على أنواع المعاملات الإنسانيّة كآداب العبد مع ربّه وآداب الحاكمين والمحكومين والأصدقاء والأولاد والزوجة وقيادة الجنود ورعاية الجار وحسن تدبير المال، إلى غير ذلك ممّا يعدّ مرجعا لتصرّف الملوك والسلاطين.

فما أصل هذا الكتاب؟ وما أشهر ترجماته؟

يعود تاريخ تأليف مرزبان نامه إلى أواخر القرن الرّابع الهجري حيث كتب باللغة الطبريّة القديمة[32] على يد أصفهيد مرزبان بن رستم بن شروين بريم أحد أفراد أسرة ملوك باوند المشهورة في تاريخ طبرستان[33] وأهداه إلى الأمير شمس الدّين المعالي قابوس[34] بن وشمكيير بن زيار حاكم جرجان (366-403 هـ). وقد ضاع أصل الكتاب ولم يعد له وجود الآن، بيد أنه قد ظهرت في القرن السّادس الهجريّ ترجمتان لهذا الكتاب باللغة الفارسيّة الدّريّة، أي الفارسيّة الجديدة، إحداهما تسمّى بروضة العقول والأخرى تسمّى باسم الأصل أي مرزبان نامه[35].

بيد أنّه توجد نقطة مهمّة تجدر الإشارة إليها ههنا، مفادها أنّنا لا نكاد نعثر في المصنّفات التي اطّلعنا عليها على كتاب أو قسم من كتاب يتناول مرزبان نامه من قريب أو من بعيد عدا أنّه نصّ من بين نصوص صلتها بالحكاية المثلية وطيدة" يشتمل على حكايات وتمثيليات خرافيّة ذات غاية

تعليميّة كتب على نمط كتاب كليلة ودمنة وأسلوبه على ألسنة الحيوانات والطيور والجان[36]. وكلما ذكر هذا الكتاب فإنّه يذكر من باب الاستشهاد به لا من باب دراسته وتحليله ونقده. والواقع أنّ الإضاءات القليلة التي تضمنتها هذه المصنّفات لا تكفي لتعطي المقبل على دراسة هذا الكتاب فكرة شافية ضافية عنه. ولعلّ ضآلة حظّ مرزبان نامه من اهتمام الدّارسين والنقاد راجعة إلى أنّه لم يحظ بتحقيق مثبت. فلا الأحداث التاريخيّة المشار إليها في الكتاب مضبوطة ولا الأبيات الشّعرية المبثوثة فيه مردودة إلى مصادرها وأصحابها ولا الأسماء أيضا سواء الدّال منها على الأشخاص أو الأماكن معرّفة، إضافة إلى شوارد الألفاظ وأصناف الكلمات الغريبة التي تتخلّل الكتاب دون شكل أو شرح يسهّل على القارئ فهم مادّة النصّ ومقاصده.

أمّا النسخة المتوفرة لدينا فصادرة عن مؤسسة الانتشار العربي ببيروت في طبعتها الأولى من سنة 1992 وقد ورد في بدايتها أنّ "هذا الكتاب هو نسخة طبق الأصل عن طبعة حجريّة في مطبعة أحمد أفندي الأزمرلي في القاهرة سنة 1287 هجرية الموافق 1858 ميلاديّة كان نقلها المترجم شهاب الدّين أحمد بن محمد بن عربشاه عن النّسخة التركيّة المترجمة بدورها عن الأصل الفارسي[37].

3.2. أهمّ مضامين الكتاب:

ومتى دقّقنا النّظر في أبواب الكتاب نقف على الأسباب المباشرة التي كانت وراء وضع الكتاب وأهمّها تفكير مرزبان نامه في عواقب ما عزم عليه إخوته من العصيان والتمرّد وانزوائه عنهم ومشاورته أهل الفصاحة والرأي السّديد في أمر إخوته فطلبوا منه "أن يضع لهم كتابا يشتمل على

أنواع الحكمة واللّطائف التي تتهذّب بها النّفس وتتوفّر بها مكارم الأخلاق ويكون عونا على اكتساب مصالح المعاش والمعاد ويدلّ على فضائله وغزارة حكمته وعلمه[38]. فاستحسن ما أشاروا به عليه وعرض الأمر على أخيه الأكبر وكان حاكمهم بعد موت أبيهم، فاستصوب هذا الأخير طلب أخيه الأصغر مرزبان ووعى حسن نيّته وصدق وفائه وحسن إلتجائه ووافق على وضعه الكتاب رغم اجتهاد بقية الأخوة في إبطال هذا المشروع بالاعتماد على ضروب إقناع شتى (حكم، أمثال، أشعار...).

أمّا بقية أبواب الكتاب فتتفاعل مجتمعة لتأكيد موقف الملك من أخيه من جهة ولبيان قدرة مرزبان على مقارعة أعسر المسائل والتفنّن في كشف المستور من تصرّفات الملوك والإجادة في نقد كافة طبقات المجتمع من جهة ثانية. فالكتاب كما ذكرنا موجّه إلى الإنسان عامّة. ورغم أنّه موضوع على ألسنة الوحوش والطّير، فهو لا يهتمّ كثيرا بوصفها وتنوّع طبائعها، فقد اتخذها ابن عربشاه رموزا للبشر ومطيّة للكشف عن سجاياهم وسلوكهم حتى يتمكّن من عرض آرائه في السّياسة والاجتماع والأخلاق والدّعوة إلى الإصلاح الذي ينشده، فهو لم يتعمّق في الكشف عن غرائز الحيوانات وخصائصها لأنها غير مقصودة لذاتها فحاول استغلالها بإنطاقها بكلّ ما لم يستطع التّصريح به أو إعلانه مباشرة من نقد لسياسة الحكام وكشف للأوضاع المزرية للعديد من الناس سيرة وسلوكا وعملا.

وإجمالا، فقد ورد كتاب مرزبان نامه موجّها إلى الخاصّة والعامّة على حدّ السّواء، فالخاصّة تجد فيه الصّورة المثلى للملك وجملة القواعد والسّلوك التي يمكن أن تعدّ مرجعا لتصرّفه، والعامّة تجد فيه إلى جانب اللّهو والتّسلية كلّ ما من شأنه أن يضمن لها حياة آمنة مستقرّة تسودها المحبّة

والإنصاف وذلك ما يؤكد عليه ابن عربشاه نفسه ويضيف إليه حيث يقول: "ليعلم النّاظر في هذا الكتاب بأنّ فيه من الحكم ولطائف الكلم ما يصلح أن يكون للملوك معتمدا وللأكابر والأفاضل مرشدا وللأدباء جليسا وللغرباء أنيسا"[39]. وجاء نقده شاملا لجميع طبقات المجتمع تغلب عليه النزعة التّعليمية التوجيهية الإصلاحيّة من خلال التكثيف من استعمال بعض العبارات من قبيل: اعلم، ينبغي، أخبرني، إيّاك، ...[40] فهو كتاب في النّصح والنّقد والإصلاح وأظهر ما يحرص عليه ابن عربشاه فيه الغوص "في بحر الفطنة على جواهر الحكمة"[41].

بيد أنّ ما يهمّنا من مادّة الكتاب هو ما ورد في الباب الثّالث منه. وفيما يلي نعرض خطاطة عامّة لمادّة هذا الباب من خلال استخراج الخطوط العريضة التي قام عليها نسيج الحكاية المثليّة فيها. الآية في ذلك تيسير فهم أهمّ جوانب هذه الحكاية:

- ✓ أسد مالك لغابة وفي خدمته ثعلبان يلازمانه وينادمانه – وله دبّ وزير بينه وبين الثعلبين عداوة.
- الملك والثّعلبين في جلسة خمريّة ↵ الملك يغلب عليه النّعاس ↵ يخرج منه ريح ↵ يتظاهر الملك بالنّوم ليعرف ما يصدر منهما ↵ يضحك الرّئيس "أحد الثّعالبة" فيلومه العادل "الثعلب الثاني".
- العادل يورد جملة من الحجج للاستدلال على أنّ الملوك تُحترم مجالسهم في كلّ الأحوال.
- الرّئيس يردّ عن أقوال العادل بجملة من الحجج الأخرى.
- ✓ ينشأ جدال بينهما حول الجاهل والغافل وفضل كتمان السرّ. ويحاول كلّ طرف إقناع الآخر بسداد رأيه من خلال إيراد جملة من

الحكايات المثليّة .

- العادل يرقّ لحال الرّئيس القابع في السّجن ويسعى في إصلاح علاقته السّيئة مع الملك.
- العادل في مجلس الملك بحضور الدّبّ الوزير بهدف النّظر في أمر الرّئيس.
- حديث مطوّل بين الأسد والثّعلب والدبّ حول شروط العلاقة بين الحاكم والمحكوم وكيفيّة التّصرّف لحظة الخطأ والتّقصير.

✓ قبول الأسد النّظر في أمر الرّئيس.

- العادل يبشّر الرّئيس بموافقة الملك النّظر في أمره.
- الرّئيس يسرد حكاية الحكيم "يزرجمهر في مخدومه كسرى" لمراقبة طالعه.
- عفو الأسد عن الرّئيس وغضب الدّب ومحاولة إفساده هذا العفو.
- تفطّن الأسد إلى خبث الدبّ ↵ ندم الدبّ.
- يحاول الدبّ إصلاح العلاقة مع الرّئيس عبر الأرنب ويسرد حكاية التاجر البلخي في أمر زوجته.
- الأرنب يبلّغ العادل ما سمعه من الدبّ فيتدخّل العادل ويعتذر للوزير عند الرئيس.

✓ الجميع في مجلس الملك.

- الملك يصفح عن الرئيس ويسرد حكاية ملك الهند مع مخدومه.
- الأرنب يبارك قرار الملك ويسرد حكاية الملك كسرى مع غريمه، ويدعّمها بحكاية الشّبيطر مع العصفور.

✓ نهاية الحكاية.

واستنادا إلى هذه الخطاطة، نحن إزاء أصوات حجاجيّة متعدّدة يدور بينها الخطاب الحجاجي، هي أصوات الرّئيس، العادل، الملك، الدّب، والأرنب، ومن ورائها جميعا صوت مضمر يحرّك شخوصها هو صوت الحكيم مرزبان راوي ابن عربشاه.

وعلى هذا الأساس، سيكون تتبّعنا للبعد الحجاجي في خطاب باب "في ذكر الثعلبين المدعوّ أحدهما بالرّئيس والآخر بالعادل" من خلال النّظر في الخطاب الحجاجي لأهمّ ممثّليه أوّلا، ثمّ النّظر في الخطاب الحجاجي للرّاوي ثانيا.

3. الحجاج من خلال ممثّليه:

إنّ البحث في هذا الجانب، يتعلّق بالدّور الذّي يلعبه ممثلو الحجاج في تشكيل الخطاب الحجاجي. وتجدر الإشارة إلى أنّ النّموذج الذي تنطلق منه أكثر المناهج القديمة في الحجاج هو نموذج الخطبة حيث يوجد شخص مفرد "يخاطب جمهورا ويحاول اقناعه برأيه أو موقفه من مسألة ما. ومن ثمّة نحن إزاء باثّ واحد ومتلقّ جمع، ويختلف دور هذا المتلقّي عن دور الخطيب/ المرسل. فهو لا يحاور المرسل بل يكتفي بقبول أو رفض ما يرسل إليه. فمكانة المتلقّي إذن دون منزلة المرسل. والحجاج ينتج كلّه عن المرسل الذّي يسعى بدوره إلى مراعاة ميولات الجمهور واختلاف أصنافه. لذلك يحاول الخطيب أن يعرض نفسه في أحسن صورة أمام الجمهور حتّى يؤثّر فيه ويزيد خطابه قدرة على الإقناع. ويعدّ بيرلمان Pereleman "من أواخر من قارب الحجاج اعتمادا على نموذج الخطابة. فالكثير من الباحثين المحدثين، وخاصّة من يتّبع منهم المنهج اللّساني الجديد المتمثّل في نظريّة التخاطب

L'énonciation رأوا أنّ الحوار يمثّل نموذج الخطاب الحجاجي، أي النّقاش بين أكثر من شخص مع أكثر من موقف حول قضية ما. ومن هذا المنطلق عرّف Christian Plantin الأدوار الحجاجيّة Les rôles argumentatifs بأنّها دور المقترح Le proposant ودور المعارض l'opposant ودور الثالث المحايد le tiers، وهو يميّز بين هذه الأدوار وبين ممثّليهم les acteurs."[42]

ومتى جوّدنا النّظر في خطاب حكايات الباب الثالث من مرزبان نامه نلاحظ أنّ الأصوات الحجاجية تتراكم وتتعدّد وتتقاطع في بعض الأحيان. فتعدّد الأصوات في هذه الحكايات يعني وجود أصوات في صيغة الجمع، وأنّ لكلّ صوت دورا حجاجيّا مستقلاّ ينهض به.

ومن هذا المنظور يرتبط الحجاج بالخطاب إذ الكلام كلّه حجاجيّ ضرورة. و"كلّ ملفوظ يهدف إلى الفعل في متلقّيه وإلى تغيير طريقة تفكيره. وكلّ ملفوظ يجبر الآخرين على تغيير معتقداتهم وآرائهم وأفعالهم أو حثّهم عليه"[43] وتبدو العلاقة وطيدة بين خطاب الحكاية المثليّة والحجاج من خلال فحوى الخطاب الحجاجي الذّي يجمع شخصيّات الحكاية.

وبما أنّ تحليل البعد الحجاجي لخطاب هذه الأصوات –كلّها– لا تستجيب له حدود هذا البحث بالقدر الكافي فإنّنا نشير إلى أنّنا سنركّز على وجه الدقّة، على صوت العادل، صوت الرّئيس، وصوت الملك.

محور الأحداث في حكاية "الثّعلبين المدعوّ أحدهما بالرّئيس والآخر بالعادل" هو ضحك الرّئيس عن الملك عند خروج ريح منه ومعاتبة العادل له بسبب هذا الفعل الدّال على عدم احترام المملوك للملك، فالعادة تقتضي "أنّ الملوك تُحترم مجالسهم غابوا أو حضروا، ناموا أو استيقضوا"[44] .

أمّا الصّوت الذي يحتجّ من أجل النّتيجة أنّ مجالس الملوك تقتضي الاحترام، فيعتمد خطّة حجاجيّة قوامها حجج متنوّعة. إنّه صوت العادل يلوم الرّئيس ويدافع عن هيبة الملك ويحاول إقناع الرّئيس بضرورة احترام الملك. فهذا الصّوت هو الذّي يطرح السّؤال (أما علمت أنّ الضحك بلا سبب من قلّة الأدب "ص 62") وهو يدعّم خطابه بعدد من الحجج "وقد قيل: رفع قلم العتاب عن النّائم والسّكران والمجنون والصّبيّ وعذر النّائم أوضح من عذر الباقين، فإنّ النّوم أخو الموت، ولقد قال صاحب الأخلاق: لا يعيب الشّخص على أحد عيبا هو فيه، وإذا صدر من الملوك منقصة فلا تعدّ إلاّ منقبة"[45]. وينتهي إلى إظهار النتائج الممكنة التي تنتظر مخالف أسس العلاقة مع الملك، "فمن جالس الملوك بغير أدب فقد خاطر بنفسه وأوجب لها التّعب"[46].

وعلى هذا الأساس يفهم حجاج هذا الصّوت على أنّه يعتمد التّحديد والتّوجيه والتّحذير: تحديد طبيعة العلاقة بين الرّاعي والرّعية وتوجيه المملوك إلى ما فيه صلاحه وتحذيره من مغبّة الوقوع في الزّلل.

أمّا حجاج الصّوت الثّاني في حكايات هذا الباب فيمثّله خطاب الرّئيس، وهو خطاب حجاجي معارض لخطاب الصّوت الأوّل. فكلّ طرف يحاول أن يثبت أطروحته ويبكّت أطروحة الخصم متسلّحا بجملة من الحجج. إلاّ أنّ أحسن طريقة لمغالبة الخصم الحجاجي لا تتمثل دائما في محاولة إسقاط كلّ ما تضمّنته أطروحته بل في المصادقة على أغلب ما ورد فيها مع تحويل اتّجاه النتيجة. وهي الخطّة المسمّاة بخطّة الإضراب Le concession . وفي هذا الإطار يقول الرّئيس (الصّوت الحجاجي الثّاني)، بعد تلقّيه خطّة العادل (الصّوت الحجاجي الأوّل): "لقد صدقت وفصحت فجزاك الله عنّي خيرا وقد وقع الخطأ على سبيل الغفلة وقد خرج هذا الأمر منّي على سبيل

السّهو. وهو كالسّهم إذا خرج لا يعود إلى كبد القوس كما قيل: القول كاللبن المحلوب ليس له ردّ وكيف يردّ الحالب اللّبن، ولكن الذّنب غير المستمدّ المار لا يستحقّ صاحب العقوبة ولا الدّمار"[47].

فالرّابط الحجاجي "لكن" مثلا، يساعد مستعمله في عمليّة الإضراب وتغيير مسار الحجاج إلى النّتيجة التي يريدها. ولعلّ النتيجة التي آل إليها الخطاب الحجاجي الذّي جمع بين العادل والرّئيس تؤكد هذه النقطة، حيث رقّ العادل للرّئيس – بعد أن أظهر رفضا شديدا لتصرّفه إزاء الملك – وقال: "حبّا وكرامة ولو لم تقل لي ذلك لما كان يسعني التخلّص عن خلاصك وإنّما قلت لك ما قلت من شدّة ما نابني من الحرق والأرق"[48].

وأمّا حجاج الصّوت الثّالث، فيمثّله خطاب الأسد، وهو حجاج يستمدّ قدرته على الإقناع ليس من الحجّة نفسها ولكن من جهة شخصيّة المحاجّ (الأسد). فهو إذن حجاج بالسّلطة، ولعلّ قول المحاجّ: "حتّى أنظر في هذا الأمر فتفرّقوا من المجلس..."[49] خير دليل على ذلك. فالمحاجّ يمارس سلطة على الجمهور، لذلك يبدو من الطّبيعي أن يسيطر المحاج على الحوار من جميع نواحيه وهو الذي يوجّه بقيّة الأطراف عند اختيارها ردودها، وهو أيضا من يحدّد المنطلقات والنتائج. فلا يتجرّأ أحدهم على معارضته ولا يناقشونه فيما يخصّ رفضه لجوابهم.

فالسّلطة الحجاجيّة واضحة في خطاب الأسد وقبول أقواله أمر مضمون بصرف النّظر عن تبريره. لذلك عندما أورد الأسد حكاية مثليّة ليتأدّب جلساء الملوك وندماؤهم لئلاّ يفعلوا شيئا يحتاجون معه إلى غيرهم أو إلى مكث في السّجن واستعمال جماعة من الأصحاب في السّعي إلى تدارك ما يترتّب عليه من الخزي والنّكال، قام الأرنب، مثلا، وقبّل الأرض وقال:

"يا مولانا الملك كلّ هذا سعادتك وبركة ملاحظتك"[50]. فهو لم يعارض قول سيّده، بل إنّه سعى إلى مزيد تأكيده من خلال إيراد حكاية الملك كسرى مع عزيمه.

إجمالا، لقد سعى الصّوت الأوّل "العادل" والصّوت الثاني "الرّئيس" إلى تنويع الحجج وأساليب الإقناع وحرص كلّ طرف على إخضاع الآخر، ويعود هذا المعطى إلى طبيعة الحوار في الحكاية المثليّة: "ففي اللّجوء إلى الحجاج تخلّ عن العنف والإكراه واعتراف للآخر بنديّة هي شرط قيام الحجاج واستمراره. وهو يقتضي توفّر قواسم مشتركة بين طرفيه واستعداد كليهما للتنازل عن رأيه ... أثناء التّفاعل الحجاجي"[51]. أمّا الصّوت الثالث (الملك) فما هو إلاّ تمثيل لطبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم أو لنقل بين محاجّ فاعل ومحجوج (واحد أو أكثر) مفعول به. ومن ثمّة، يمثل الحوار في خطاب الحكاية المثليّة نموذج الخطاب الحجاجي أي الحوار بين أكثر من شخص مع أكثر من موقف حول مسألة ما. فتتعدّد الأدوار الحجاجيّة في الحكاية المثليّة من جهة ويتعدّد ممثّلو الخطاب الحجاجي من جهة أخرى[52].

كما نلاحظ، فضلا عمّا ذكرنا، أنّ إندراج الحوار في حقل الأدب المثلي وانتماؤه إلى جنس السّرد التخييلي يحلاّنه في مجال أوسع هو مجال الحوار بين الرّاوي Le narrateur والمرويّ له le narrataire .

4. الحجاج في خطاب الرّاوي:

لئن دافع بعض الكتّاب عن وجود الزّوج كاتب ضمني (أو مجرّد)/ قارئ ضمني (أو مجرّد)، في الحكاية التخييليّة، ودعا إلى دراسته، ومن أشهر القائلين بهذا الرأي ياب لنتفلت Jaap lintvelt [53] ، فإن البعض الآخر

يرفض هذا الزّوج، وأشهر من يمثل هذا الرّأي جيرار جونات Gérard Genette[54].ولكنّهم جميعا يشتركون في أنّ الحكاية هي موضوع تواصل بين الرّاوي والمروي له.

وفي هذا الإطار يرى جونات أنّ الرّواية عمليّة إبلاغ تقتضي الرّاوي والمروي له. ويضيف أنّ القصّة التي لا راوي لها والملفوظ المعزول عن التلفّظ يبدوان وهما محضا[55]. وبما أنّنا نخشى، هاهنا، السّقوط في عمليّة تنظير لا تستجيب لها حدود هذا البحث وغاياته لمفهوم الرّاوي من جهة ومفهوم المرويّ له من جهة ثانية. سنكتفي بالإشارة فضلا عن المراجع المذكورة سلفا، إلى كتابين قيّمين في الدّراسات العربيّة الحديثة، هما: كتاب "الرّاوي في السّرد العربي المعاصر"[56] لصاحبه محمّد نجيب عمامي وكتاب "المرويّ له في الرّواية العربيّة"[57] للكاتب علي عبيد. ففيهما معا شفاء لدارس الأعوان السّرديّة.

وفي الباب الثّالث من مرزبان نامه يشترك هذان العونان في غيابهما عن الحكاية المثليّة المرويّة ويشتركان أيضا في سمة التّخفّي. فهما مجرّدان من الإسم العلم وكلّ ما من شأنه الإحالة عن ملامحهما الماديّة. "ورغم تلازمهما فلا يمكن التّعرّف إليهما إلاّ من خلال الرّاوي. فهو الذي يبثّ الخطاب القصصي فيرسم، في الآن نفسه، صورته الخاصّة وصورة متلقّي خطابه، نظيره المرويّ له. وهذا الخطاب هو الذّي يسمح باستكشاف إن كان الرّاوي يتوجّه إلى مخاطبه بنيّة التأثير فيه. وهو الذي يتيح، في صورة توفّر هذا البعد الحجاجي، والتعرّف إلى الأطروحة أو الآراء والمواقف التي يدافع عنها الرّاوي ويسعى إلى حمل مخاطبه على تبنّيها"[58].

ولعلّ عدم التّصريح باسم الرّاوي (الحكيم مرزبان في بقيّة أبواب الكتاب) في هذه الحكاية المثليّة يوحي بأنّ الرّاوي سينجز عمليّة السّرد في حياد تامّ وموضوعيّة واضحة. لذلك، يستعمل الرّاوي ضمير الغائب لإيراد حكايات انقضت أحداثها قبل تلفّظه بها.

فنحن إذن إزاء سرد لاحق وظيفته الإيهام بالواقع، وراو يمثّل مجرّد ناقل موضوعيّ لأحداث ولّت كان عرفها من خلال طرف لم يسميه "قال الحكيم: بلغني أن...". فقد جاء السند في فاتحة هذا الباب تركيبا مزدوجا جزؤه الأوّل مجرّد صفة معرّفة (الحكيم) تحيل تقديرا على مرزبان راوي ابن عربشاه، وجزؤه الثّاني تمثّله عبارة (بلغني) التي تعلن بداية السّرد، فهي فاتحة واستهلال، بل إنّها بمثابة "عتبة دخول إلى عالم القصّ الخيالي"[59].

ويؤسس هذا الرّاوي مشروعه الحجاجي باعتماد السّرد اللاّحق من جهة وسياسة التخفّي من جهة ثانية. وهو يعلن من خلال المقطع الافتتاحي لهذا الباب عن المكان والزّمان والشّخصيات المتحاورة في الحكاية المثليّة، ثم ينسحب تاركا المجال إلى هذه الشخصيات تتخاطب. يقول: " كان في بعض الغياض أسد عظيم في خدمته ثعلبان، وله دب بينه وبين الثعلبين عداوة وكان هو أقربهما من حضرة الملك. فحاقهما المكر السيئ فكان يتوقع لهما عثرة يتوصل بها إلى إفساد صورتهما . ففي بعض الأيام كان الثعلبان ينادمان الملك فغلب عليه النعاس فخرج منه ريح سمعاها و استيقظ هو لها فتناوم ليعرف ما يصدر منهما، فلم يتمالك الرئيس أن ضحك[60].(ينسحب الراوي ويترك مجال السرد إلى الشخصيات).

يتبيّن إذن أن الرّاوي فتح أبواب عوالم الملوك والحاشية في وجه المرويّ له فأتاح له معرفة طبيعة العلاقة بين الملك وأعوانه، و يتبيّن كذلك

أن الحوار بين شخصيات هذه الحكاية المثليّة مندرج في حوار أوسع طرفاه الرّاوي والمرويّ له ومن ورائهما الكاتب (ابن عربشاه) والقارئ (قارئ المثل في كل عصر ومصر).

إن البعد الحجاجي في خطاب الرّاوي مضمر. ويلعب فيه الرّاوي على وترين لبسط أطروحته وإقناع المتلقي بها. فبدا ساردا محايدا وموضوعيا وشاهد عيان يكتفي في تخف شديد بنقل الخطاب الدائر بين الشخصيات. لكنّنا نجده أحيانا طرفا في فعل الرّواية من خلال تعليقه على بعض المواقف أو سلوك الشخصيات.

خاتمة :

اجمالا، لقد أوقفنا تتبع البعد الحجاجي في الحكاية المثلية عند ابن عربشاه إلى أنّ الحجاج اتخذ أشكالا مختلفة، فرغم أنّ الحجاج من خلال ممثليه يختلف عن نظيره في خطاب الرّاوي فقد اتضح لنا ما بين مستويات الخطاب الحجاجي في نص المثل من تواشج وتكامل.

فالشخصيات الحيوانية تتحاور فيما بينها ويسعى كل منها للتأثير في الآخر "ولكن تفاعلهما الحجاجي مندرج ، دون علم منها ، في تفاعلين آخرين طرفا أوّلهما تخييليّان هما الرّاوي والمرويّ له وطرفا ثانيهما واقعيّان هما الكاتب و القارئ"[61].

ولئن أفضى بنا البحث إلى تبيّن أهميّة الحجاج في نسيج الحكاية المثلية وتأثّره بخصائص هذا الجنس الأدبي القائم على التخييل و الرمز، فإننا على علم، في نهاية هذا العمل، بأنّ دراسة مسألة الحجاج في نصوص الحكاية المثليّة في الأدب العربي تستوجب وقفة أوسع وتحليلا أعمق وبحثا

أشمل... وهو رهان تحقيقه موكول إلى جهد جماعي يجدر أن يُنجز في نطاق واسع.

الهوامش و المراجع

1- ابن منظور، لسان العرب، مادّة (ح.ج.ج) دار المعارف، القاهر، مصر، الجزء II ، ص 779، أنظر مذلك عبد الله البستاني، معجم الوسيط للّغة العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة 1990، ص 117: "حاجة وحاجة وحجاجا خلصّه فحجّه بالحجج الشيء أولى بها، تحاجوا تخاصموا، الحجّة بالضمّ: الدّليل والبرهان وما دفع به الخصم، والوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة جمع حجج، المحجاج الكثير الجدل". أو قول بطرس البستاني قاموس محيط المحيط ، مكتبة لبنان، بيروت 1987، ص 149: "حاجّه وحجاجا: خاصه نحجّه أي غلبه بالحجّة، واحتجّ به جعله حجّة له واعتذر به... والحجّة: البرهان... وقيل الحجّة مرادفة للدّليل".

2 – ابن منظور، مرجع مذكور، ص 779.

3 – حافظ اسماعيلي علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة الجزء الأوّل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2010.- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبيّة، الجزء الأوّل ، جامعة منوبة تونس، كليّة الآداب، منّوبة، 2001.

– أبو الوليد الباجي، المنهاج في ترتيب الحجاج، دار الغرب الإسلامي، الطّبعة الأولى 1987.- كورنيليا فون راد- صكّوحي، الحجاج في المقام المدرسي، وحدة البحث في تحليل الخطاب منشورات كلية الآداب منّوبة ، تونس 2003.- Chaim Pereleman et Lucie O.Tyteca, traité de l'argumentation, Edition de L'université de Buxelles, 5ème Editions, 1992.

- Stephan Edelson Toulmin, les usages de l'argumentation, P.U.F 1993.- J.C.Anscombre et O.Ducrot, L'argumentation dans la langue, Edition, Mardage, Liege-Bruxelles, 2ème édition 1988.

4- لم نقصد إيراد هذه التعريفات من باب إعادة ما قيل في مراجع عديدة أخرى – عربيّة وغربيّة – إنّما دفعنا إلى ذلك جدّة مفهوم الحجاج في الدراسات العربيّة الحديثة على وجه الدّقة. وعلى هذا النحو نقدر أنّ إيراد هذه التعريفات – وإن بصفة مجملة – ييسّر لنا

وللقارئ من بعدنا تمثّل منطلقات هذا البحث وغاياته. ومن ثمّة الإلمام بمشكليّة الموضوع الذي نحن إليه بسبيل.

5- ابن عاشور، التحرير والتنوير، الدّار التونسيّة للنّشر- الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، د.ت، الجزء 3، ص 194.

6- ابن عاشور، المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

7 - صادق الحسيني الشّيرازي، الموجز في المنطق، مؤسسة الوفاء، بيروت، لبنان: "الطّبعة الثالثة، 1981، ص 104.

8- عبد الله صولة، مرجع مذكور، ص 19.

9- أرسطو، الخطابة، ترجمة عبد الرّحمان بدوي، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة ، بغداد 1986، المقالة 1، الفصل 2، 1356 أ.

10 - فصّل بيرلمان وتيتكاه القول في هذه المسألة في الصّفحة 62 من المرجع المذكور سابقا.

11 - أرسطو، مرجع مذكور، المقال 3، الفصل 7، 1408 أ.

12 - ينظر كتاب، 137 - 122 م . م S.E Toulmin, les usages de l'argumentation, op.cit.p.p. 122-137

13 - عبد الله صولة، مرجع مذكور، ص ص 29-30.

14 - المرجع نفسه، ص 30.

15 - انظر Ch.Pereleman et O.Tyteca, traité de l'argumentation , op.cit, p 5.

16- المرجع نفسه، ص 59.

17- عبد الله صولة، مرجع مذكور، ص 31.

18- انظر J.C.Anscombre et O.Ducrot, L'argumentation dans la langue, op.cit, p 8

19- المرجع نفسه، ص 11.

20 - عبد الله صولة، مرجع مذكور، ص 39.

21- انظر Michel Meyer, Logique, Langage et argumentation, Editions Hachette, 1982, p 112.

22- المرجع نفسه، ص 136.

23-المرجع نفسه، ص 137، نقلاعن عبد الله صولة،مرجع مذكور ص 42.

24- محمّد غفراني الخراساني، مرجع مذكور، ص 418.

25- نعني بهم أولئك الذين درسوا كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع وتأثيره في غيره من الكتب المنتمية إلى جنس الحكاية المثلية مثل محمد غفراني الخراساني، مرجع مذكور – مجدي محمد شمس الدين إبراهيم، كليلة ودمنة بين الأصول القديمة والمحاكاة الشرقية، دار الفكر العربي، القاهرة.

26- دائرة المعارف الاسلامية، مرجع مذكور، ص 230، أنظر كذلك، إحسان جعفر، مرجع مذكور، ص 140.

27- ورد بالموسوعة العربية الميسرة، المجلد 2، دار الشعب، 1987، ص 1070 أنّ كلمة "شاه" "كلمة فارسية معناها ملك [...] لا تزال الكلمة مستعملة في البلاد الاسلامية التي يتكلم فيها أهلها بالفارسية دالة على الملك".

28 – إحسان جعفر، مرجع مذكور، ص 140.

29 – شهاب الدين أحمد بن محمد بن عرب شاه، مرزبان نامه، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992، ص 7.

30 – محمد غفراني الخراساني، مرجع مذكور، هامش 1، ص 418.

31 – مجدي محمد شمس الدين ابراهيم، مرجع مذكور، ص 166.

32 – ابن عربشاه، مرزبان، نامه، ص 7. ونشير إلى أننا سنستعمل لاحقا كلمة "المصدر" كأداة إجرائية للدلالة على كتاب مرزبان نامه، أنظر كذلك EI 2, in Tome 3 , Art Hikaya, p 384

33- محمد غفراني الخراساني، مرجع مذكور، ص 419، أنظر كذلك EI 2, in Tome 4 , Kalila wa Dimna, p 528, p 384

34 – وهو جد الأمير عنصر المعالي كيكاوس بن أمسكنه مؤلف كتاب قاموس نامه في النصيحة الذي وضعه لابنه كيلانشاه ونقله إلى العربية صادق نشأت وأمين عبد المجيد بدوي وطبع في القاهرة سنة 1908. نقلا عن مجدي محمد شمس الدين إبراهيم، مرجع مذكور، هامش 77، ص 170.

35 – لقد فصّلنا القول في هذه النقطة وغيرها في كتابنا الموسوم بـــ: الحكاية المثلية في مرزبان نامه بترجمة ابن عربشاه. الدار التونسيّة للكتاب ,ط1 ,تونس 2012 ,حيث عقدنا قسما كاملا من البحث لدراسة أهمّ الجوانب ذات العلاقة بهذا المصدر وغيره ممّا كتب في الجنس الأدبي للحكاية المثليّة.

36 – ابن عربشاه، المصدر نفسه، ص 7.

37 – نفسه، ص نفسها.

38– نفسه، ص 14.

39 – ابن عربشاه، المصدر نفسه، ص 7.

40– من ذلك مثلا ما ورد في الباب الأخير من مرزبان نامه قوله: "إياك أيها العظيم وصاحب الملك الجسيم الأخذ للمال من غير حله ووضعه في غير محله ولوكان موضع الخير أو قصد به نفع الصغير، فإنه لا ينبغي خيره ولا يفي شره بل ولا يقوم نفعه بمظره. وذلك كلوازم الفارس وبنيان المدارس وتعيين المساجد وتعمير المعابد وسد الثغور وعمارة القناطر والجسور والقبور وعمل مصالح الجمهور على أحسن وجه المعمور" ، ص 225.

41 – المصدر نفسه، ص 181.

42– كورنيليا فون راد صكّوحي، مرجع مذكور، ص 30.

43– محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السّردي. كلّية الآداب بمنّوبة، وحدة الّراسات السّرديّة ومسكيلياني للنّشر والتوزيع، الطّبعة الأولى، 2009، تونس.

44– ابن عربشاه، المصدر، ص 61.

45 – نفسه، الصّفحة نفسها.

46– ن، ص نفسها

47 – ابن عربشاه، المصدر، ص 63.

48– نفسه، ص 66.

49– ن ، ص 69.

50 – ن ، ص 78.

51– محمّد نجيب عمامي، مرجع مذكور ص .115

52- في تحليل هذه المسألة في كتابه Christian Plantin-توسّع -
L'argumentation, Paris, seuil, 1996, p 27 .

53 - Jaap lintvelt, Essai de typologie narrative, 2ème édition, Paris, 1989, p.p 18-22.

54 - Gérard Genette, nouveau discours de récit, éditon du seuil, Paris 1983, p.p 93-105

55 - Gérard Genette, nouveau discours de récit, op.cit, p.p 6

56 – محمد نجيب عمامي، الرّاوي في السرد العربي المعاصر – رواية الثمانينات بتونس، كلية الآداب بسوسة/ دار محمد علي الحامي، تونس، جانفي 2001

57- علي عبيد، المرويّ له في الرّواية العربيّة ، كليّة الآداب بمنّوبة دار محمّد علي الحامي، تونس، ط 1، 2003.

58- محمد نجيب عمامي، مرجع مذكور، ص 118.

59 – محمد رجب النجار، مقال: حكاية الحيوان في التراث العربي، عالم الفكر، مجلّد 24، عدد 1+ 2، أكتوبر، ديسمبر 1995 ص 201.

60- ابن عربشاه، المصدر، ص ص 61-62.

61- محمّد نجيب عمامي، مرجع مذكور، ص 138.

إستراتيجيـــة الحجـــاج التعليمـــي عند الشيخ " البشير الإبراهيمي"

مقال (الطلاق) نموذجا / (الجزء الثاني)

الأستاذ : حمدي منصور جودي
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخص:

هذا الجزء الثاني تكملة لما تمّ التطرّق إليه في الجزء الأول من دراسة إستراتيجية الحجاج التعليمي في نص الشيخ " الإبراهيمي"، ويتعرّض هذا الجزء الثاني إلى أهم تقنيات المحاججة المعتمدة فيه، من حيث الوسائل المنطقية واللسانية، ثم اللغوية التي تحمل بعدا تداوليا في الحجاج.

ونظرا لأهمية ربط الأمثلة المدرجة في هذه الدراسة بالنص المقصود، نعيد إدراج هذا النص مع الجزء الثاني..

Résumé:

Dans cette deuxième partie, est une suite à la 1^{ére} partie qui étudie les multiples techniques de l'argumentation du point de vue outils logiques, linguistiques et ceux du langage qui porte une dimension pragmatique dans l'argumentation.
Parce que nous avons jugé important de lier les exemples cités dans ce travail, nous avons réutilisé le texte de Cheikh " EL-IBRAHIMI " .

من مشاكلنا الاجتماعية : الـــطـــــــــلاق[1]

الطلاق حلّ عقدة، وبتّ حبال، وتمزيق شمل، وزيال خليط، وانفضاض سامر، فيه كلّ ما في هذه المركبات الإضافية التي استعملها شعراء العرب، وجرت في آدابهم العاطفية مجرى الأمثال، من التياع وحرارة، وحسرة ومرارة، ويزيد عليها جميعًا بمعنى آخر، وهو ما يصحبه من الحقد والبغض والتألّم والتظلّم .

لهذه الملابسات التي هي من مقتضيات الفطر السليمة، والطباع الرقيقة، شرعه الإسلام مقيدا بقيود فطرية حكيمة، وقيود شرعية قويمة، اعتمد في تنفيذها بعد فهم المراد منها على إيمان المؤمن، وشرع له من المخففات ما يهوّن وقعه كالتمتيع ومدّ الأمل بالمراجعة، وتوسيع العصمة إلى الثلاث، تُمكّن الفيئة إلى العشرة؛ وما وصْفُه في القرآن بالسراح الجميل والتسريح بالإحسان، إلا تلطيف إلهي في أسلوب معجّز يبعث في النفوس المؤمنة نفحات تُلطّف وما تزال تلطف من غلظ الإحساس وعرام الحيوانية حتى يصير الطلاق " عملية بلا ألم " .

والزواج عقد بين قلبين، ووصل بين نفسين، ومزج بين روحين– وفي الأخير – تقريب بين جسمين؛ فإذا تراخت عُراه بين القلبين ضاعت حكمـــة الله في السكون والرحمة والعطف، وهنا يدخل العقل مصلحا بلغة المـــصلحة والتعاون والإحسان، وشفاعة النسل (إن كان)، فإذا زاغت الفطرة من أحد الزوجين عن محورها، أو طغت الغرائز الحيوانية على الفضائل الإنسانية في أحدهما أو كليهما، ولم يقم العقل وحده أو مع الحكمين، بإصلاح ذات البـــين، فالله أرحم من أن يكلف عبـــاده تحمُّل هذا النوع مـــن العـــذاب

النفسي، وهو الجمع بين قلبين لم يأتلفا، وطبعين لم يتَّحدا، وروحين لم يتعارفا؛ لذلك شرع لهما الطلاق ليستريح إليه من ضاق ذرعا بصاحبه ضيقا معقولا بدواعيه وأسبابه؛ ولما كان من بعض أسباب الطلاق ما يزول فتتجاوب النفسان من جديد، وتتراجعان الحنين إلى العشرة، شرع الإسلام تلك الملطفات التي ذكرنا بعضها، والتي تُبقي على أصل الصّلة، وتحفظ "خط الرجعة ".

جَهِلَ المسلمون حقائق دينهم، وجهلوا الحِكَمَ المنطوية تحت أحكامه، ومن أسباب ذلك جفاف الفقه عند الفقهاء لأخذهم إياه من كتب تُعلِّمُ الأحكام ولا تُبيِّنُ الحِكَمَ، فأثر ذلك في نفوس المتفقهة – وهم مرجع العامة في سياسة الإفتاء – آثارا سيّئة، منها اعتبار تلك الأحكام تعبّدية تُحفظ ألفاظها، ولا يتحرّك الفِكرُ في التماس عِللها، وطَلَبِ حِكَمِها، وتَعَرُّفِ مقاصد الإسلام منها، وتَصَفُّحِ وجوه المصلحة والمفسدة فيها .

أنا لم أسمع مدة دراستي للفقه في بعض تلك الكتب إلا كلمتين تثيران في النفس شيئا من الإحساس الحي، وتنبِّهان على خيال من الحكمة، وتبثّان في المشاعر بصيصا من النور، إحداهما في باب النكاح، وهي قولهم :"النكاح مبنيّ على المُكارمة"، والثانية في باب الطلاق، وهي تناقلهم لأثر "أبغض الحلال إلى الله الطلاق" .

ولو أن فقهاءنا أخذوا الفقه من القرآن، ومن السنّة القولية والفعلية، ومن عمل السلف، أو من كتب العلماء المستقلّين المستدلين التي تقرن المسائل بأدلّتها، وتبيّن حكمة الشّارع منها، لكان فقههم أكمل، وآثاره الحسنة في

نفوسهم أظهر، ولكانت سلطتهم على المستفتين من العامة أمتن وأنفذ، ويدهم في تربيتهم وترويضهم على الاستقامة في الدين أعلى .

إنّ من يأخذ فقه الطلاق من آية : { الطَّلَاقُ مَرَّتَانِ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ }،ومما بعدها من الآيات الآمرة بالوقوف عند حدود الله، الناهية عن تعديها، أو من آية :{ وَمَتِّعُوهُنَّ عَلَى الْمُوسِعِ قَدَرُهُ وَعَلَى الْمُقْتِرِ قَدْرُهُ }؛ أومن آية الحَكَمين ووعد الله بالتوفيق عند الإصلاح، وبالإغناء من واسع فضله عند التفرّق؛ أو من آية تخيير النبيّ أزواجه بين حالين: أحدهما التمتيع والسراح الجميل، مَن أخذَ فقه الطلاق من هذا المنبع العذب يعلم أيَّ حِكَمٍ مبثوثة تحت كل كلمة وكل جملة، ومن تفقّه هذا الفقه ونشره في الناس يَبْعُد جدا أن يتلاعب بتلك العقدة الإلهية التي عقدها الله بين الزوجين، فيضعها في موضعها المعروف بين المسلمين الآن .

هذا الجمود في الفقه والفقهاء، وذلك الخلاف الواصل بين طرفي الإباحة والحظر في المسألة الواحدة، هما اللذان سهّلا على المسلمين تعدّي حدود الله في الطلاق، وأفضيا بهم إلى هذه الفوضى الفاشية في البيوت، وإلى ارتفاع الثقة بين الأزواج والزوجات، وزاد الطين بَلَّةً وضع منحرف لمكان الزوجة من زوجها، حتى أصبح متخلخلا متزلزلا لا استقرار له، وما جاء هذا التخلخل إلا من سوء فهم من الرجل، انبنى عليه سوء تصرّف منه في الحق الذي خَوَّلَهُ الشّارع، وهو أنه يملك العصمة، وما جاء سوء الفهم إلا من سوء التفهيم من الفقيه؛ فالفقيه لا يعرف إلا أن العصمة بيد الزوج، لأنه لا يجد في كتب الفقه إلا هذا، وهو حقٌّ في أصل الشريعة، ولكن الإسلام لا يعطي هذه

الحقوق أو هذه الامتيازات إلا للمسلم الصحيح الإسلام، القويّ الإيمان. فهو

يَكِلُ إليه عهدا ويستحفظه على أمانة، اعتمادا على رشده، وثقة بإيمانه، أما إعطاء هذه الامتيازات إلى الجاهلين المتحلّلين من قيود الإسلام فهو لا يقلّ شناعة وسوء أثر عن إعطاء السلاح للمجانين .

يخرج الرجل إلى السوق، أو يجلس في المقهى، ويختلف مع آخر في شأن جليل أو حقير فيحلف أحدهما أو كلاهما بالطلاق حانثا فتكون النتيجة خراب بيت، وتمزيق أسرة، وتشريد بنين. ويتناقش آخر مع صهره في زيارة أو استزارة فيحلف أحدهما أو كلاهما بالطلاق، وتكون النتيجة تقطيع أرحام، وتكوين فتنة. ويتنازع اثنان الحديث في السياسة أو التفضيل بين شخصين أو في الغيم والصحو، فتجري ألفاظ الطلاق متناثرة متعددة كأنها لازمة الحديث، وكأن الكثير منهم لم يتزوج إلا ليجعل الزوجة أداة يمين، أو ليصدّقه الناس حين يحلف لعلمهم أنه متزوّج. وكثيرا ما تطلق الزوجة بهذه الأيمان والالتزامات العابثة، وهي لا تعلم من ذلك شيئا ولم تتسبّب فيه. وكثيرا ما تكون آمنة في بيتها سعيدة بزوجيتها، فتفاجأ بالطلاق من زوج أحمق مأفون، لخلاف شجر بينه وبين جار أو بائع أو مشتر على أتفه الأسباب .

أيها المسلمون : إن عقدة الزواج عقدة مؤكدة، يحافظ عليها الأحرار، ويتلاعب بها الفجّار، وإن العصمة امتياز لرجالكم، ما لم تطغوا فيه وتظلموا، فإذا طغيتم فيه وجُرتم عن القصد، كما هي حالتكم اليوم، انتزعه منكم القضاء الإسلامي العادل لو كان، فإذا لم يكن عاقبكم الله بعذاب الخزي. ما هذه

الفوضى وهذا الاضطراب إلا عقوبة من الله لكم، وغيرة منه على أحكامه أن تتولوها بالهوى المطاع، والجهل القالب للأوضاع. أيها المسلمون: إنه لا أشقى من ابن المطلقة، وإن أباه يُشقيه أولا، ويَشقى به أخيرا، فإذا رُبِيَ في حضن أمّه المطلقة شَقِيَ ببعده عن أبيه، وشَقِيَ أبوه بما تغرسه أمّه في نفسه من بغض له وحقد عليه. إن الأمّة لا تنعم بأطفالها صغارا، ولا تنتفع بهم كبارا، إلا إذا نشأوا متقلبين في أحضان الآباء والأمهات، متلقّين لدروس العطف والحنان من قلبين متعاطفين، لا من قلب واحد.

ليت شعري أيدري المتساهلون في الطلاق ماذا جنوا على أنفسهم وعلى أبنائهم وعلى أمّتهم ؟ .

وسائل المحاججة : من مقاصد الحجاج التأثير في المتلقي، واستمالته إلى فعل معين، انطلاقا من القضية الخلاف التي تكون بينه وبين المحاجِج. والإقناع ضرورة يتطلبها مقام الحجاج، إذ يعدّ الإقناع محاولة واعية من المحاجِج التأثير في سلوك المتلقي من خلال الإستراتيجية المتّبعة في ذلك، لذا فإن ارتباط الحجاج بالإقناع مرده إلى الوظيفة الحجاجية من وراء كل تواصل يهدف إلى دفع المتلقي لفعل معين أو لتغير سلوك أو معتقد. وهذا الهدف يتحقق بواسطة وسائل وتقنيات، تتعلق في مجملها بمقاصد المحاجِج، ودور المتلقي، واللغة التخاطبية المدرجة في ذلك.

وتصنف الوسائل الإقناعية اعتبارا بما ترتبط به؛ فمنها الوسائل النفسية والاجتماعية، ومنها الوسائل المنطقية واللسانية واللغوية. فأما الوسائل النفسية والاجتماعية فتمثل دور المحاجِج ومدى قدرته على تهيئة المتلقي لتقبّل ما يقصده،" فالحجاج في النهاية ليس سوى دراسة لطبيعة العقول، ثم اختيار أحسن السبل لمحاورتها والإصغاء إليها، ثم محاولة

حيازة انسجامها الإيجابي والتحامها مع الطرح المقدّم، وإذا لم توضع هذه الأمور النفسية والاجتماعية

في الحسبان، فإن الحجاج يكون بلا غاية وبلا تأثير"[2]. أما الوسائل المنطقية واللسانية واللغوية، فتتمثل في دور لغة الحجاج المعتمدة " فاللغة في الخطاب الحجاجي تقوم بدور جوهري وفاعل، في تحقيق التأثير والاستمالة؛ فالمفردات والتراكيب التي يختارها المتكلم لوصف حدث ما، تعكس موقفه تجاه ذلك الحدث"[3]، مما ينعكس على المتلقي لقبول أو رفض ذلك الموقف .

وسنتطرق إلى دراسة الوسائل المنطقية واللسانية واللغوية لأنها تمثل جانب اللغة في نص الشيخ " الإبراهيمي" لتحديد معالم الإستراتيجية الحجاجية داخل ذلك النص، أما الوسائل النفسية والاجتماعية فتتعلق بما هو خارج عن ذلك النص، وإنما ترتبط بصفات المحاجِج، وبطبيعة المتلقي.

أ / الوسائل المنطقية (القياس) : " syllogisme "

القياس في اللغة يعني التمثيل والتشبيه، وهو"صيغة شكلية لإثبات حقائق سبق العلم بها ولكن حصلت الغفلة عن جوانب منها، فيأتي القياس المنطقي منبّها عليها، أو ملزما الخصم بالتسليم بها إذا هو أنكرها"[4]. ويعدّ القياس بنية أساسية في كل حجاج، فهو" أحد طرق الاستدلال غير المباشر وأقومها إنتاجا"[5]. ويتجلى دوره في الربط بين مكونات الحجاج، وفي العلاقة التي تقوم بينها، انتقالا من المقدمات ووصولا إلى النتائج، لذا يجب أن ترتبط النتيجة بالمقدمات ارتباطا منطقيا ودلاليا، وترتبط التبريرات بالمقدمات ممهدة

لاستعمال الحجة والدليل كتدعيم للنتائج .

ويتألف القياس في شكله العام من مقدمتين (كبرى وصغرى)؛ إذ تمثل المقدمة الكبرى مسلّمة وبديهية عند المتلقي، ينطلق منها المحاجِج فيضيف لها مقدمة صغرى، لتكوّن مع الكبرى قاعدة للاستنتاج والاستدلال تمثل النتيجة. وللقياس بعدان اثنان، بعد منطقي متعلق بآليات العقل فيما يدرك ويستنبط، وبعد دلالي يشير إلى ما يدركه العقل من خلال اللغة المستعملة، كما تظهر الوظيفة الأساسية للقياس في انتقال المتلقي من مسلّمات وبديهيات إلى نتيجة الحجاج، لغاية إقناعه وإشراك انتباهه وتركيزه من طرف المحاجِج. وللقياس في الحجاج أنواع منها :

1 – القياس المنطقي : " **Syllogisme Logique** " هو أكثر أنواع القياس شيوعا واستعمالا، وينتج عن قول سابق ممهد للنتيجة، وينشأ من مقدمتين أو أكثر ومن نتيجة مذكورة، على هذا النحو :

- المقدمة المنطقية الكبرى (مذكورة)
- المقدمة المنطقية الصغرى (مذكورة)
- النتيجة (مذكورة)

وتكمن وظيفة القياس المنطقي داخل الحجاج في" الانتقال مما هو مُسَلَّم به عند المخاطب– أي المقدمة الكبرى– إلى ما هو مُشَكَّل، أي إلى النتيجة"[6]، إلى جانب تنبيه المتلقي وجعله مؤثرا ومتأثرا في بنية القياس؛ فالربط بين المقدمات والنتيجة يجعل فكر المتلقي وعقله على أتمّ الاستعداد للاستنباط والاستنتاج، وبخاصة إذا ما قَبِلَ المقدمة الكبرى لأنها أساس القياس المنطقي.

ومن صور هذا النوع من القياس في نص الشيخ " الإبراهيمي" عند قوله: "(...)وهو ما يصحبه من الحقد والبغض(...) شرعه الإسلام

مقيدا بقيود(...) عملية بلا ألم"، يتشكّل القياس المنطقي على النحو التالي:

مقدمة كبـــرى ⟵ – الطلاق يصحبه الحقد والبغض والتألّم.

مقدمة صغرى ⟵ – شرع الإسلام للطلاق قيودا ومخففات.

نتيجـــــــة ⟵ – يصبح الطلاق عملية بلا ألم أو تألّم.

وعند قوله في النص:" والزواج عقد بين قلبين(...)ضاعت حكمـــة الله فـــي السكون والرحمة والعطف"، تجسّد شكل القياس المنطقي على النحو الآتي:

مقدمة كبـــرى ⟵ – الزواج عقد بين قلبين .

مقدمة صغرى ⟵ – تراخت عرى الزواج بين القلبين .

نتيجـــــــة ⟵ – ضاعت الحكمة في السكون والرحمة (بين القلبين).

إن المطابقة بين مكونات شكل القياس المنطقي وبين مكونات الحجاج، تبرز التقابل الحاصل بين هذه المكونات، وفقا للشكل الآتي:

شكل القياس المنطقي		شكل مكونات الحجاج
مقدمة كبـــرى	⟷	مـــقـــدمـــــات
مقدمة صغرى	⟷	تـــدعـــيـــــم
النتيجـــــــة	⟷	النتيجة (الدعوى)

2 – القياس المضمر : " Syllogisme Implicite " الأصل في هذا النـــوع أنـــه شكل من أشكال القياس المنطقي، إلا أن المقدمة الكبرى فيه محذوفة، تقـــدّر من المقدمة الصغرى والنتيجة، أو مما سبق القياس من أقوال، أو مما يلتمس من سياق النص، ويترك استنباط هذه المقدمة الكبرى للمتلقي، الذي يتوجـــب

عليه التركيز والانتباه واليقظة. فالقياس المضمر في مثل هذه الحالة" آلية منطقية للوصول إلى نتيجة أو غرض، يشبه ما يسمى بالتعويض"[7]، وغالبا ما يكون شكل القياس المضمر على هذا النحو:

- المقدمة المنطقية الكبرى ⟸ (محذوفة)
- المقدمة المنطقية الصغرى (مذكورة)
- النتيجة (مذكورة)

ومن أمثلة هذا النوع من القياس في نص الشيخ " الإبراهيمي" قوله: "وهنا يدخل العقل مصلحا بلغة المصلحة والتعاون والإحسان"، فقد تشكّل القياس المضمر فيه على هذا النحو:

مقدمة كبرى(محذوفة): ⟸ (لغة المصلحة والتعاون والإحسان بين الزوجين تقتضي تدخل العقل حين ينشب الخلاف بينهما).

مقدمة صغرى(مذكورة): - الإصلاح يُغلِّب لغة المصلحة والتعاون والإحسان.

نتيجة (مذكورة): - يتدخل العقل حين ينشب الخلاف للإصلاح بينهما.

وقوله:"ومن أسباب ذلك جفاف الفقه عند الفقهاء لأخذهم إياه من كتب تعلّم الأحكام ولا تبّين الحِكَمَ "، فالقياس المضمر قد بُني على الشكل الآتي:

م.كبرى(محذوفة): ⟸ (الكتب التي تعلّم الأحكام ولا تبّين الحكم فقهها جاف).

م.صغرى(مذكورة): - الفقهاء يأخذون فقههم من الكتب التي تعلّم الأحكام ولا تبيّن الحكم.

نتيجة (مذكورة): - جفاف الفقه عند الفقهاء.

إن القياس آلية منطقية ووسيلة إقناعية تساعد على الانتقال مما هو مسلّم وبديهي(مقدمة كبرى) إلى النتيجة، من خلال مقدمة صغرى تمثّل تدعيما في سلم الحجاج. فالمحاجِج والمتلقي لا يختلفان – في غالب الأحيان

– حول البديهيات والمسلّمات، وإنما يكون الاختلاف بينهما فيما يمكن أن توصل إليه

هذه المسلمات. إن التدعيم في الحجاج يماثل المقدمة الصغرى في القياس الذي يحتاجه المحاجِج كوسيلة تأثيرية منطقية دلالية تربط المتلقي بالنتائج المقصودة، وبذلك يظهر دور التدعيم في الحجاج باختيار حجج دون غيرها من الحجج، لأنه نقطة تحوّل في مسير النتائج؛ فالمنطلقات الحجاجية بديهيات ومسلّمات بين الناس، والفارق بينهم يكون فيما يمكن أن توظّف فيه هذه المسلمات لغاية محددة، تمثّل النتائج أثناء العملية الحجاجية، فيكون التدعيم همزة الوصل ونقطة التحوّل بين هذه المنطلقات وتلك الغايات.

ب / الوسائل اللسانية :

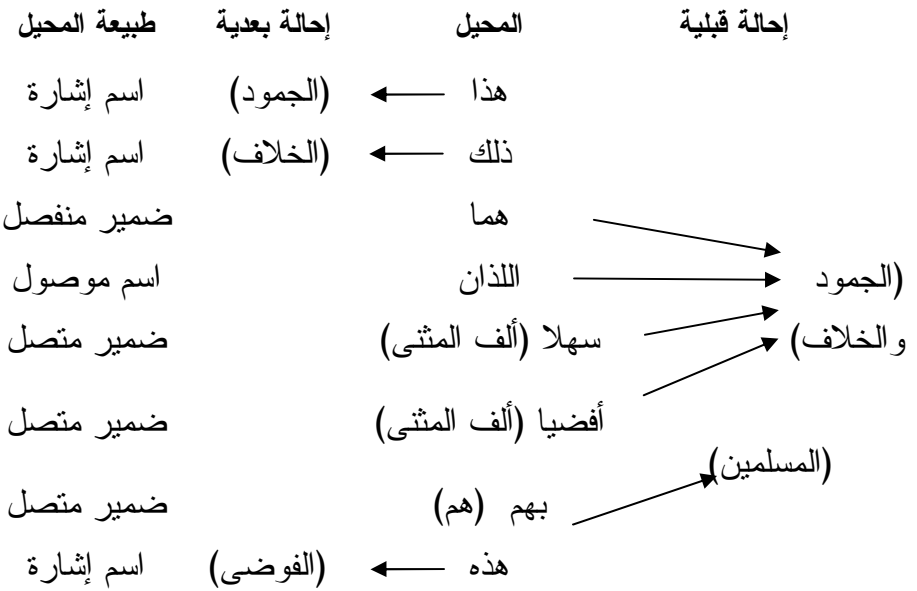
تعتبر اللغة أداة تواصل وتبليغ بين الأفراد، وتظهر وظيفتها الأساسية في الحجاج من خلال نقل المتلقي من المقدمات إلى النتائج، فهي" وسيلة لفرض سلطة على الآخرين، من نوع استدراجهم إلى الدعوى المعبَّر عنها وإقناعهم بمصداقيتها"[8]. وللغة بعد نفسي واجتماعي في عملية التأثير على المتلقي واستمالته، وبخاصة عندما تكون لغة طبيعية يؤديها المحاجِج بعيدا عن التكلف والانفعال، فتمثّل بذلك الإطار الذي يحوي بنية الحجاج، ابتداء من مقدماته ووصولا إلى النتيجة، وما يكون بينهما من حجج معتمدة، تتأسس على منوال منطقي– دلالي.

إن الوسائل اللسانية المعتمدة في الحجاج كثيرة ومتنوّعة، تتحكم فيها

اعتبارات ترتبط بطبيعة المحاجِج، أو بنوع الحجج المستعملة، أو بشكل بناء الحجاج في حد ذاته من خلال" الاختيار اللفظي، والتكثيف اللغوي، وخصوصية البنية المجازية وكيفيات توزّع الجمل البسيطة والمركبة والمعقدة والمركبة المعقدة"[9]. وفي هذا الصدد سنعرض أهم هذه الوسائل:

ب -1- الإحالة " Référence " : تعدّ من أهم الوسائل اللسانية التي تحقق ترابطا بين مكونات الحجاج، وتتمثل وظيفتها في الإشارة إلى داخل النص أو خارجه، مما يجعلها وسيلة تأثير في المتلقي بربط ذهنه وتركيزه بمضمون ما يتلقاه من بداية الحجاج حتى منتهاه، وقدرته على تفكيك أجزاء ما يوجّه إليه، وتحديد تلك الأدوات المستعملة لإعادة ربط هذه الأجزاء، والنظر في دلالتها وفقا لمقصود المحاجِج. وهذه الأدوات المحيلة إلى داخل أو خارج النص"هي الأدوات التي نعتمد في فهمنا لها، لا على معناها الخاص بها، بل على إسنادها إلى شيء آخر"[10]. وتحدد أنواع الإحالة بالنظر إلى ما تشير إليه، وإلى موضعه من النص، على النحو التالي:

1- I- الإحالة الداخلية " EndoPhora ": وترتبط" بالعلاقات الإحالية داخل النص، سواء أكان بالرجوع إلى ما سبق، أم بالإشارة إلى ما سوف يأتي داخل النص"[11]، ولذا يمكن تقسيمها إلى إحالة داخلية قبلية " Anaphora " وإلى إحالة داخلية بعدية " Cataphora "، وتتحقق الإحالة الداخلية بطرائق كثيرة نتتبّع أهمها في نص الشيخ " الإبراهيمي" فعند قوله:" هذا الجمود في الفقه والفقهاء، وذلك الخلاف الواصل بين طرفي الإباحة والحظر في المسألة الواحدة، هما اللذان سهلا على المسلمين تعدي حدود الله في الطلاق، وأفضيا بهم إلى هذه الفوضى الفاشية في البيوت"، يمكن تحديد الإحالات كالآتي:



II-1- الإحالة الخارجية " **Exophora** ": تمثل الإحالة الخارجية الصورة العكسية للإحالة الداخلية، ويكمن دورها في الإشارة إلى ما يحيط بالنص من مواقف وأحداث ساعدت على إنشائه، إلى جانب ربط ذهن المتلقي بالإطار العام الذي يدور حوله النص، اعتبارا من الزمان أو المكان أو السياق المحيط به. وبالنظر إلى نص الشيخ " الإبراهيمي" نجد هذا النوع من الإحالة قليلا جدا، ومنه قوله: "هذه الفوضى وهذا الاضطراب"، فقد أحالت لفظتا (الفوضى،الاضطراب) إلى ظروف كتابة النص، التي كانت بسبب كثرة الطلاق وما ينجر عنه من آثار سلبية على الفرد وعلى الأمة، ومرجع ذلك كثرة الجهل والابتعاد عن تعاليم الدين. ومن خلال هذه الإحالة الخارجية

تصبح صورة المجتمع – آنذاك– واضحة، ودافعا لإنشاء هذا النص.

ب–2– التكرار " Récurrence ": إن التكرار من الظواهر اللسانية التي" تتسم بها اللغات عامة، واللغة العربية خاصة"[12]، وله دلالة في الاستعمال سواء على مستوى التركيب أو الاتصال. ففي مجال التركيب يربط التكرار بين المفردات والجمل في مختلف الاستعمالات، وأما دوره الاتصالي فيكمن في استمالة المتلقي؛ ذلك أن تكرار أجزاء لغوية معينة يرسخ معانيها في ذهن المتلقي، مما يمكنه من استحضارها لتحديد مقاصد المحاجِج.

وقد ورد هذا التكرار بأنواعه في نص الشيخ " الإبراهيمي"، نذكر منها:

أ/ التكرار التام: وهو متعلق بجانب الشكل، إذ يتكرر فيه اللفظ وبنفس المعنى في جملة أو أكثر، وهذا النوع لا يرتبط بالإقناع إلا إذا قصده المحاجِج، فقد يتكرر اللفظ في بعض المواقف التبليغية وتكون الغاية من تكراره تابعة لذلك الموقف، أما إن كانت الغاية تابعة لغرض المحاجِج، فإن ذلك التكرار يكون سبيلا ومنفذا لاستمالة المتلقي والتأثير فيه.

ومن أمثلته الواردة في نص الشيخ " الإبراهيمي" لفظة (العقل) التي تكررت مرتين على مستوى جملتين متتابعتين في قوله:" وهنا يدخل العقل مصلحا بلغة (...) بإصلاح ذات البين". وكذا لفظة (سوء) التي تكررت ثلاث مرات على مستوى جملتين متجاورتين عند قوله:" وما جاء هذا التخلخل إلا من سوء فهم (...) من سوء التفهيم من الفقيه ".

ب/ التكرار الجزئي: وهو متعلق بالشكل أيضا، ويشمل هذا النوع تكرار هيئة عنصرين من جذر لساني واحد، فيبقى المعنى العام نفسه، وإن اختلف هذا المعنى بين العنصرين في بعض الجزئيات والمميزات والدلالة عند الاستعمال، كدلالة الفعل أو الاسم أو المصدر أو المفعول

المطلق مثلا. ومن أمثلته الواردة في نص الشيخ " الإبراهيمي":
-(تلطيف- تُلطِّف) في قوله:" تلطيف إلهي في أسلوب(...) نفحات تُلطِّف".
-(أثر- آثارا) في قوله:" فأثر ذلك في نفوس المتفقهة(...) آثار سيئة ".
-(الفهم- التفهيم) في قوله:"ما جاء سوء الفهم إلا من سوء التفهيم من الفقيه".
ج/ تكرار المعنى واللفظ مختلف: يتعلق هذا النوع من التكرار بالمضمون، و"يبنى على مكونات لغوية مترادفة أو مشتركة في جزء من المعنى"[13] تكون على مستوى المفردة أو الجملة، ويشمل **الترادف وشبه الترادف والعبارة الموازية**؛ فالترادف وشبه الترادف يكونان بين مفردتين أو أكثر في جملة وحداة أو في جملتين متتابعتين، أما العبارة الموازية فتكون بين الجمل المتوالية. ووظيفة هذا النوع من التكرار تتمثل في توسيع المعاني المكرّرة في ذهن المتلقي بما يماثلها من ترادفات، لها دلالات مشتركة ومعان جزئية خاصة، تلتقي في معنى عام في ذهن هذا المتلقي، فيتمكّن بذلك من الإحاطة بالموضوع ومن استيعابه واستحضاره كلما لزم ذلك أثناء المحاجة.
وفي نص الشيخ " الإبراهيمي" توظيف متنوّع لهذا النوع التكرار، منه:
الترادف في:(عقد=وصل=مزج=تقريب) في قوله:" والزواج عقد بين قلبين، ووصل بين نفسين، ومزج بين روحين- وفي الأخير- تقريب بين جسمين ".
و(عهد=أمانة) في قوله:" فهو يكل إليه عهدا ويستحفظه أمانة".
و(بغض=حقد) في قوله:" بغض له وحقد عليه".
أما شبه الترادف، فمن أمثلته:(تتجاوب:تتراجع) في قوله:" فتتجاوب النفسان من جديد، وتتراجعان الحنين إلى العشرة". و(الحقوق:الامتيازات) في قوله:

"الإسلام لا يعطي هذه الحقوق أو هذه الامتيازات إلا للمسلم الصحيح".

وأما العبارة الموازية، فمن أمثلتها في النص:

– قوله:" من غلظ الإحساس وعرام الحيوانية"، فيه عبارتان تتضمنان نفس المعنى، فغلظ الإحساس دليل الابتعاد عن الإنسانية وعن آدابها، ودليل طغيان الطبائع الحيوانية عند التصرف.

– وقوله:" للمسلم الصحيح الإسلام، القوي الإيمان"، فيه تدرج في الانتقال بالمعنى من القوي إلى الأقوى ومن العام إلى الأكثر تخصيصا وتحديدا.

– وقوله:" إن الأمة لا تنعم بأطفالها صغاراً، ولا تنتفع بهم كباراً"، فيه تدرج و تضمين للمعنى من الجملة الأولى إلى الجملة الثانية.

د/ التوازي: يتعلق هذا النوع من التكرار بالشكل والبنية اللغوية، وهو خاصية لسانية تحقق صورة الارتباط والتماسك بين أجزاء النص، وتقوم على تقطيع هذه الأجزاء إلى مقاطع متساوية من حيث البنية، ثم ملئها بعناصر لغوية جديدة، بغض النظر عن اتفاقها أو اختلافها من حيث المعنى، وإنما يُنظَر إلى بنيتها اللغوية المتكررة بين الجمل المتتالية في النص. وللتوازي دور هام في الحجاج، فإلى جانب ربطه لجمل النص، يبرز دوره عند المتلقي لغاية شدّ انتباهه وتركيزه لما يتلقاه، فالبنى اللغوية المتكررة تساعده على استحضار معاني الجمل كلما لزمه ذلك، وبخاصة إذا ما تحقق هذا التوازي على مستوى مكونات البنية الحجاجية. ومن أمثلة ذلك:

– عند قوله:"وهو الجمع بين قلبين لم يأتلفا، وطبعين لم يتحدا، وروحين لم يتعارفا"، فيه توازٍ على مستوى ثلاث جمل تمثل تدعيما لنتيجة مفادها أن الله رحيم بعباده في تحملّ العذاب النفسي، عند فشل إصلاح ذات البين.

– وفي قوله:" فتكون النتيجة خراب بيت، وتمزّق أسرة، وتشريد بنين"، فيه تواز على مستوى نتيجة كثرة الطلاق لأتفه الأسباب.

– وحين قوله:" يحافظ عليها الأحرار، ويتلاعب بها الفجـــار"، تـــواز بـــين جملتين من حيث البنية على مستوى مقدمات الحجاج.

إن غاية التكرار– بتنوّعه وتفرّعه– داخل الحجاج، تسعى إلى التأثير في المتلقي، لذا غالبا ما يكون التكرار بأنواعه مستعملا علـــى مـــستوى بنيـــة حجاجية واحدة أو أكثر، فعند قول الشيخ " الإبراهيمي":" أيها المـــسلمون: إن عقدة الزواج عقدة مؤكدة، يحافظ عليها الأحرار، ويتلاعب بها الفجـــار، وإن العصمة امتياز لرجالكم، ما لم تطغوا فيه وتظلموا فإذا طغيتم فيه وجرتم عن القصد"، يمكن إبراز أنواع التكرار مجتمعة على النحو الآتي :

أيها المسلمون : إن **عقدة** الزواج

↕ تكرار تام

عقدة مؤكدة

تواز { يحافظ عليها الأحرار / ويتلاعب بها الفجـــار }

عبارة موازية (تدرج في المعنى)

وإن العصمة امتياز لرجالكم ما لم **تطغوا** فيه و**تظلموا**

↕ تكرار جزئي ↕ ترادف

فإذا **طَغيتم** فيه **جرتم** عن القصد

عبارة موازية (تدرج في المعنى)

ب-3- الازدواج وأثره البرهاني " Balance ": الازدواج أو التوازن" بنية تركيبية تربط بين عنصريها علاقات سمعية من طول وزنة وفاصلة، وتعكس فكرا مرتّبا متّزنا مقنعا"[14]. ويلجأ المحاجِج إلى هذه الوسيلة لمخاطبة وجدان وشعور المتلقي، فما يحدثه الازدواج داخل النص من إيقاعات ونغمات وبخاصة في أواخر الجمل المتتابعة، يكون وقعه على نفسية المتلقي، وأثره بارزا في توجيهه إلى جمل مقصودة دون أخرى داخل هذا النص، وهو ما يعكس قصد المحاجِج إليه في تلك الجمل. وقد يكون الازدواج طبعا وسمة عند المحاجِج، وبخاصة إذا ما عُرفت عنه ووُجدت في معظم نصوصه. ويتحقق الازدواج داخل النص بالنظر إلى البنية التركيبية للوحدات اللغوية من حيث العدد والترتيب والفاصلة، على منوال ما يبرزه الجدول الآتي:

الازدواج (التوازن)	توازن العدد	اتفاق الترتيب	اتفاق الفاصلة
الأول	تام	تام	تام
الثاني	تام	تام	منعدم
الثالث	تام	منعدم	منعدم
الرابع	ناقص	تام	تام
الخامس	ناقص	منعدم	تام
السادس	ناقص	تام	منعدم
السابع	منعدم	تام	تام
الثامن	منعدم	منعدم	تام

وبالنظر إلى نص الشيخ " الإبراهيمي" نجد تنوّعا في

استعمال الازدواج بتفرّعاته، نبرز أهمها :

النوع الأول: قوله:"مقيدا بقيود فطرية **حكيمة** / وقيود شرعية **قويمة**".

النوع الثاني: في :" فتكون النتيجة خراب بيت / تمزيق أسرة / تشريد بنين".

النوع الرابع: في :"والتي تبقى على أصل **الصلة** / وتحفظ خط **الرجعة** ".

النوع الخامس: في:"لم يقم العقل وحده أو مع **الحكمين** / بإصلاح ذات **البين**".

النوع السادس: في :" ولكانت سلطتهم على المستفتين من العامة أمتن وأنفذ / ويدهم في تربيتهم وترويضهم على الاستقامة في الدين أعلى".

إن دراسة الوسائل اللسانية بتنوّعها وتعدّدها تبرز جانبا كبيرا من الإستراتيجية الحجاجية لدى الشيخ " الإبراهيمي" في ذلك النص، أهمها:

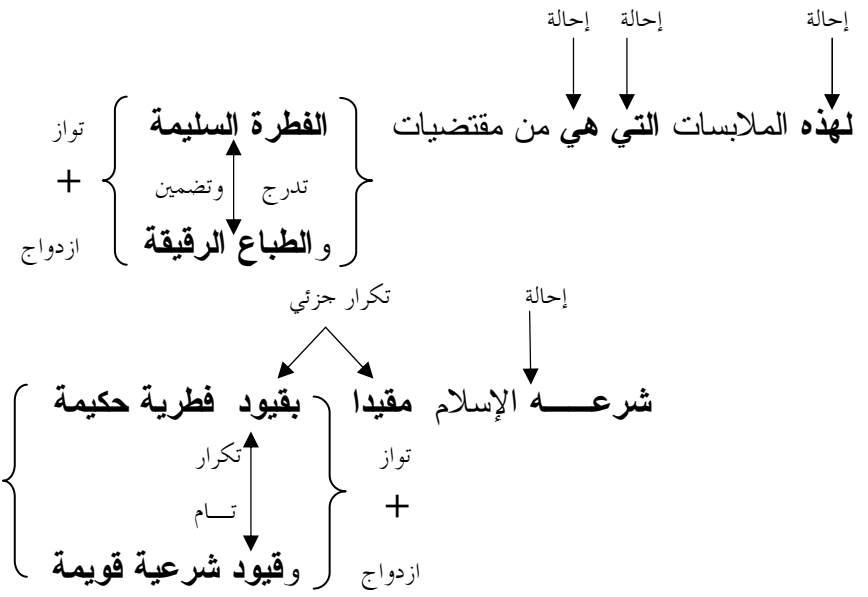
1- اعتماده على الإحالة الداخلية، وبخاصة الإحالة القبلية، وهذا راجع لمقصده في بناء المعلومات في ذهن المتلقي؛ إذ يسعى في حجاجه إلى تقديم جزء من المعلومات حتى يتقبّلها المتلقي، ثم يبني على قاعدتها جزءا جديدا من المعلومات يحيله إلى ما سبقه، فتترتّب وترتبط كل الأجزاء لدى المتلقي.

2- ميل الشيخ " الإبراهيمي" في نصه إلى تكرار المضمون أكثر من الشكل، وقد يكون السبب في ذلك هو التدرّج في الانتقال بالمعنى في ذهن المتلقي، كالانتقال من تعميم إلى تخصيص أو من معنى قويّ إلى معنى أقوى منه، وهذا التدرّج يساعد المتلقي على الارتقاء بمداركه ليبلغ مقاصد المحاجِج.

3- تنويع الشيخ " الإبراهيمي" استعمال الازدواج، وبخاصة ما يكون فيه ترتيب الوحدات اللغوية تاما، بغض النظر عن توافقها من حيث العدد أو الفاصلة، هذا الترتيب يفضي إلى ترتيب فكر الشيخ " الإبراهيمي" عند

الحجاج، واتّزانه في سرد الجمل وترتيبها في ذهن المتلقي كي يستحـــضرها بكل سهولة ودون لبس أو خلط أو تعقيد بينها.

4- تضافر هذه الوسائل اللسانية مجتمعة على مستوى المثال الواحد في بنية الحجاج، لغاية تحقيق الوظائف المقصودة منها دفعة واحدة على مستوى ذلك المثال؛ فالإحالة والتكرار يعمدان إلى شدّ انتباه المتلقي من خـــلال علاقـــات دلالية ومنطقية تظهر بين الوحدات اللغوية، أما الازدواج فيعمد إلى تحريـــك وجدان وشعور المتلقي من خلال علاقات سمعية تربط هذه الوحدات اللغوية فيما بينها. وكمثال لذلك قول الشيخ " الإبراهيمي": " لهذه الملابسات التي هي من مقتضيات الفطر السليمة، والطباع الرقيقة، شرعه الإسلام مقيـــدا بقيـــود فطرية حكيمة، وقيود شرعية قويمة"، فالوسائل اللسانية الواردة في هذا المثال يمكن تفصيلها على النحو الآتي:



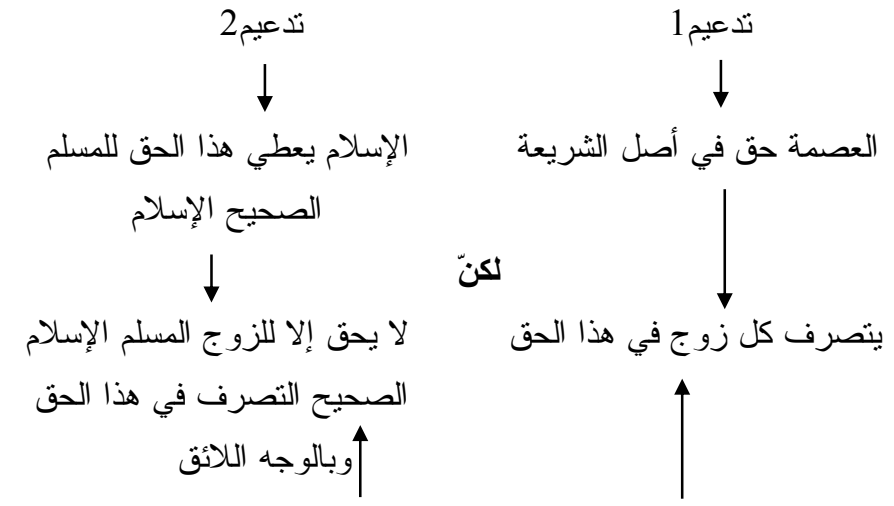
ج / الوسائل اللغوية ذات البعد التداولي :

إن للغة وظائف متعددة من أبرزها نقل المعلومات والمدركات إلى الآخر أثناء التواصل، وفي الحجاج يسعى المحاجِج إلى إقناع المتلقي باختيار الحجج والأدلة الملائمة عن طريق اللغة المستعملة، فيظهر الدور الثنائي للغة في هذا المجال؛ إذ تنقل اللغة المعلومات والمدركات في شكل نتائج حجاجية، وفي نفس الوقت تقدّم الحجة والدليل للنتيجة المقصودة. وبهذا فإن لغة الحجاج تهدف إلى التأثير في المتلقي من خلال" جعله يتقبّل ملفوظا (نتيجة) بالارتكاز وفق طرق متنوعة على ملفوظ أو ملفوظات أخرى (معطاة – برهان – سبب)"[15]، وبهذا ترتبط مكونات الحجاج بعضها ببعض، ويحيل كل طرف منها إلى الآخر عن طريق وسائل منطقية ولغوية، تبرز علاقة هذه المكونات فيما بينها، وعلاقتها بالبنية الحجاجية في حدّ ذاتها ، إضافة إلى ارتباطها بالمحاجِج أو المتلقي سواء عند استعمالها أو عند استنباطها.

إن دراسة هذه العلاقات وتحديد تلك الوسائل المنطقية واللغوية يوضح استعمال اللغة أثناء الحجاج، فإبراز العلاقة بين مكونات البنية الحجاجية يكون عن طريق الوسائل المنطقية المتمثلة في القياس (وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في هذه الدراسة)، كما يكون أيضا عن طريق الوسائل اللغوية الرابطة بين هذه المكونات، وهذه الأدوات اللغوية تشكّل جملا تنقل النتائج وتقدّم الحجج انطلاقا من مقدمات، وبالتالي تصبح هذه الجمل وحدات ذات بعد حجاجي دلالي داخل النص. كما تصبح لهذه الأدوات اللغوية وظيفتان؛ الأولى نحوية من خلال معانيها، والثانية تداولية من خلال استعمال تلك المعاني النحوية في موقف تواصلي حجاجي محدد.

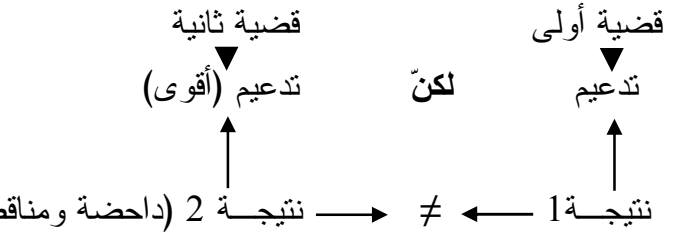
وانطلاقا مما سبق، تبرز الدراسة الآتية جانبا من هذا الأمر في استعمال بعض الأدوات اللغوية الواردة في نص الشيخ " الإبراهيمي"، ذات البعدين النحوي والتداولي في الحجاج:

1- **لكنّ**: (بتشديد النون): حرف مشبّه بالفعل، من أخوات (إنّ)، يدخل على الجملة الاسمية، فينصب المبتدأ اسما له، ويرفع الخبر خبرا له. وتفيد **(لكنّ)** معنى الاستدراك، وهو" تعقيب الكلام برفع ما يُتوهم ثبوته أو نفيه"[16]، وأن" تنسب **(لكنّ)** لما بعدها حكما مخالفا لحكم ما قبلها، ولذلك لا بدّ أن يتقدّمها كلام مناقض لما بعدها"[17]. ونجد **(لكنّ)** في الحجاج تستعمل كمؤشر حال للاحتياط والتحفظ من النتيجة، فيكون-غالبا- ما بعدها من احتياط وتحفظ مؤديا إلى نتيجة مناقضة وداحضة لنتيجة سابقة في بنية الحجاج، إضافة إلى أن الحجة في النتيجة الثانية تكون أقوى منها في النتيجة الأولى. ومثال هذا قول الشيخ " الإبراهيمي": "العصمة بيد الزوج(..) وهو حق في أصل الشريعة، **ولكنّ** الإسلام لا يعطي هذه الحقوق(..) إلا للمسلم الصحيح الإسلام"، إذ يظهر دور الأداة **(لكنّ)** من خلال رسم مسير الحجاج، كالآتي:



نتيجـــة1 ⟵ ≠ ⟵ نتيجـــة2

فالأداة **(لكنّ)** تقدّم تدعيما أقوى من التدعيم الأول، وتكون نتيجتـــه داحـــضة ومناقضة للنتيجة الأولى. ويمكن رسم الشكل العام لمخطط الحجاج كالآتي:



2- **إنّ** :حرف مشبّه بالفعل، تدخل على الجملة الاسمية، فتنصب المبتدأ اسما لها، وترفع الخبر خبرا لها. ومعناها يفيد" نسبة الخبر للمبتدأ، ونفـــي الـــشك عنها والإنكار لها"[18]. وفي الحجاج تكون **(إنّ)** مقدمـــــا للتدعيم الذي تسبقه النتيجة، وفق المخطط الآتي: النتيجة ⟵ **(إنّ)** التدعيم

ومثال ذلك قول الشيخ " الإبراهيمي":

" لا أشقى من ابن المطلقة ، و**إنّ** أباه يشقيه أولا ويشقى به أخيراً".

نتيجـــة ⟵ تدعيم

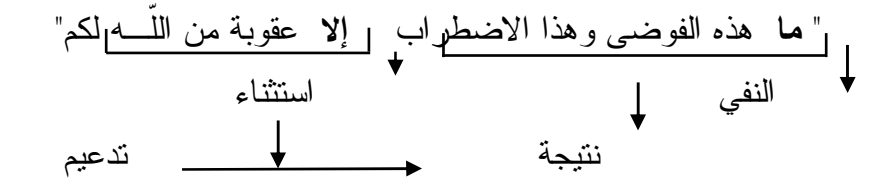
فالأداة **(إنّ)** تشكّل حجاجا تنازليا ينطلق من النتيجة ليقدّم بعدها التدعيم.

3- **القصر(**بالنفي والاستثناء**):** هو" تخصيص شيء بشيء أو تخصيص أمر بآخر بطريقة مخصوصة"[19]. ويتم القصر عادة بطرائق متنوّعة منها: النفي

والاستثناء. وللقصر طرفان: مقصور، ومقصور عليه، وأداة النفي مع الاستثناء يخصص أحد الطرفين على الآخر، وبذلك يكون القصر في الحجاج بمثابة تقديم التدعيم والنتيجة داخل سلم حجاجي تنازلي، وفق الشكل الآتي:

أداة النفي ⇐ (نتيجة) ⟵ أداة الاستثناء ⇐ (تدعيم وحجة)

ومثال ذلك قول الشيخ " الإبراهيمي" :



4- **الشرط** بـ **(أمّا):** أمّا: "حرف شرط وتفصيل وتوكيد"[20]، ودليل شرطيتها" لزوم الفاء بعدها"[21]، وتنوب **(أمّا)** عن" أداة الشرط وفعل الشرط معا بعد حذفهما، فهي بمعنى مهما يكن من شيء"[22]. وفي الحجاج تمثل**(أمّا)** مع جملتها مقدِّما للنتيجة التي لا تقبل الردّ أو الشك، بل تأتي قناعة راسخة لدى المحاجِج، الذي يفصّلها بعد ذلك تفصيلا يؤكد صحتها ويقينها. ويمكن رسم سلم الحجاج وفق الشكل الآتي:

أمّا (...) ⟵ (**فاء** الجزاء) ⟸ النتيجة

وكمثال لذلك قول الشيخ " الإبراهيمي": " **أمّا** إعطاء هذه الامتيازات إلى الجاهلين المتحللين من قيود الإسلام ،

فهو لا يقل شناعة وسوء أثر عن إعطاء السلاح للمجانين "

نتيجة

5- **الشرط** بـ **(لو):**إذا استعملت **(لو)** في الشرط فإنها تفيد ثلاثة أمور هي: "عقد السببية والمسببية بين الجملتين بعدها"[23]و"تقييد الشرطية بالزمن

الماضي"[24]و"امتناع السبب"[25]. وفي الحجاج تستعمل **(لو)** الشرطية من باب الاحتياط والتحفظ على نتيجة حجاجية؛ إذ تعمل على نقض النتيجة الأولـــى، وتمهد لاستنتاج النتيجة الجديدة، وفق الشكل الآتي:

نتيجة 1 ← **(لو)** ← نتيجة 2

← ≠ →

ومثال ذلك قول الشيخ" الإبراهيمي":" انتزعه منكم القضاء الإسلامي العـــادل **لو** كان"، فهذه الجملة الشرطية قد حذف جواب الشرط فيها، و تقديره كالآتي: انتزعه منكم القضاء الإسلامي العادل **لو** كان:

(يوجد قضاء إسلامي عادل ، انتـــزعـــــه منكـــم)

جملة الشرط جملة جواب الشرط

تقدير ما حذف من الجملة الشرطية

فعملت **(لو)** على نقض النتيجة الأولى والمتمثلة في انتزاع القضاء الإسلامي لعصمة الزواج، ومهدت لاستنتاج نتيجة جديدة مفادها أن عصمة الزواج باقية كما هي الحال عليه نظرا لعدم وجود قضاء إسلامي عادل مطبق واقعا.

الهوامش و المراجع

(1) البشير الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جمع وتقديم د/أحمد طالب الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،1997،الطبعة 01، الجزء03 (عيون البصائر)، ص297 إلى300 .

(2) PERELMAN, Traite de L'argumentation, Edition de l'université de Bruxelles, 4éme édition, 1983, P18.

(3) د/ جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 118.

(4) عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، سوريا، 2002، الطبعة 06، ص227.

(5) المرجع نفسه، ص 227.

(6) محمد العبد، النص الحجاجي العربي" دراسة في وسائل الإقناع "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، العدد 60، ص57.

(7) محمد العبد،النص الحجاجي العربي، مجلة فصول، ص 59.

(8) المرجع نفسه، ص 61.

(9) المرجع نفسه، ص 61.

(10) ج . ب. براون و ج . يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق د/محمد لطفي الزليطي ود/ منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، م.ع السعودية،1997، ص 230.

(11) د/ صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2000، ط01، ج01، ص40.

(12) د/ إبراهيم صبحي الفقي، علم اللغة النصي، مرجع سابق، ج02، ص17.

(13) محمد العبد، النص الحجاجي العربي، مجلة فصول، ص 66.

(14) محمد العبد، المرجع نفسه، ص 78.

(15) عبد القادر بوزيده، نموذج المقطع البرهاني(أو الحجاجي)، مجلة اللغة والآداب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديسمبر1997، العدد 12، ص306.

(16) ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الشركة المتحدة للتوزيع، مصر،1983،ط11، ص148.

(17) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق د/مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، لبنان،1985، ط06، ص383.

(18) د/ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2002، الطبعة01، ص397.

(19) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، 1984، ص159.

(20) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، مرجع سابق، ص 80 .

(21) المرجع نفسه، ص80.

(22) د/ محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، مرجع سابق، ص397.

(23) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، مرجع سابق، ص337.

[24] المرجع نفسه، ص337.

[25] المرجع نفسه ، ص 340 .

La symbolique de l'espace dans « À quoi rêvent les loups » de Yasmina Khadra

الأستاذة : بن زيد عزيزة
قسم الآداب واللغات الأجنبية(شعبة الفرنسية)
كلية الآداب و اللغـــــات
جامعة محمد خيضر–بسكرة (الجزائر)

ملخص:

تهتم حاليا الأبحاث السردية بدراسة الفضاء لأنه يعطي بعدا حقيقيا للنوع السردي حيث أن الشخصيات تتعايش في الفضاء المرسوم كأنها حقيقة و تتفاعل أيضا مع رمزية الأماكن المتواجدة فيها التي تؤثر في تطوراتها تبعا للأحداث الاجتماعية و السياسية التي تمر بها.

و في هذا السياق ، نصب اهتمامنا على دراسة رواية **بما تحلم الذئاب** *À quoi rêvent les loups* أنموذجا للروائي الجزائري **ياسمينة خضرا** Yasmina Khadra لبحث رمزية الفضاء و معاني الأماكن المتواجدة فيها .

Résumé:

L'espace se trouve actuellement au cœur des recherches narratologiques. Il permet de situer la trame romanesque dans un contexte social, historique et idéologique qui lui donne un ancrage réel dans la quotidienneté. Les personnages traversent donc le récit et se transforment en fonction des significations de l'espace qui les abritent. Suivant cette optique, la présente étude tentera de cerner la symbolique de l'espace et la signification des lieux dans le roman de Yasmina Khadra : « À quoi rêvent les loups »

Introduction

L'espace est une notion essentielle pour tenter d'approcher le genre romanesque. Il permet à l'action d'évoluer et de se transformer. Toute représentation de l'espace est donc signifiante, elle n'est pas gratuite. La description de l'espace ne sert pas seulement à donner à l'œuvre un ancrage réaliste mais les différentes figurations de l'espace fonctionnent comme des discours spécifiques sur le réel qui les sous-entend. Dés lors, le lecteur au fil de sa lecture est transporté de son vécu réel vers le lieu de la fiction textuelle. L'acte de lecture n'est qu'un *« prétexte »* pour le lecteur de se déplacer vers un autre espace que le sien et qu'il lui faudrait identifier à partir de repères familiers dans son monde de référence.

Inscrire géographiquement un roman permet l'authentification de la fiction, des actes et des dires des personnages. Ce que confirme H. MITTERAND en soulignant : *« le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court- circuit la suspicion du lecteur : puis- que le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai (…) »*[1].

Car l'apparition du lieu dans le texte est le point de départ d'une description de l'environnement où se déplacent et agissent les personnages. *« L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (…) la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales »*[2].Le déploiement des lieux décrits dans un récit est porteur de significations. Il permet d'appréhender l'espace non comme un lieu muet et passif mais comme une *«construction dynamique»* pétrie de charges significatives.

1 - Les hauteurs d'Alger

« À quoi rêvent les loups »[3] de Yasmina Khadra[4] dont l'intrigue se passe pendant les années 90, est un roman inscrit dans un espace prédominant ; la ville d'Alger. Cette dernière est le lieu de support du récit. Les noms précis des rues, des quartiers, des places rappellent l'espace réel et donnent au roman un ancrage réaliste et authentique. Chaque nom de lieu donne au lecteur l'impression que sa lecture a une relation avec le réel géographique qui sert de substrat au roman. Du moment que *« les lieux du roman peuvent « ancrer » le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le « reflètent » »*[5].

Donc, Alger est la toile de fond du récit. Tous les lieux relevés dans le roman ont leurs correspondants dans la réalité, la Casbah, Bab El-oued, Soustara, Kouba, Benaknoun , Port-Saïd … . Ce sont tous des lieux que le lecteur peut repérer ou inscrire sur une carte géographique.

Alger est l'espace d'une tension qui cherche le moindre prétexte pour se libérer dans la violence et l'agression car elle oscille entre deux univers, ceux de la dichotomie riche / pauvre. Elle marque l'habituel clivage entre ville *« haute »* et quartiers *« populaires »*. L'espace des riches est suspendu sur les hauteurs d'Alger *« un petit bout de paradis aux chaussées impeccables et aux trottoirs aussi larges que des esplanades, jalonnés de palmiers arrogants »* [6]

Cette scène évoque celle de Beverley Hills[7] , le quartier chic de Los Anglesse ; la ville américaine. Ce quartier est habité par des personnalités célèbres dans le monde du cinéma, la musique et les affaires. L'auteur en évoquant Beverley Hills semble vouloir donner une *« authenticité »* et une *« crédibilité »* à son récit par l'allusion au feuilleton célèbre de la même époque où se déroulent les événements du roman à savoir les années 90.

La similitude de la description des deux espaces (même s'ils sont éloignés géographiquement) a amené apparemment le chauffeur de l'agence de recrutement, à ironiser en déposant Nafa Walid- le personnage principal du roman- devant la résidence des Raja où il devait commencer son premier travail en tant que chauffeur: *« Bienvenue à Beverley Hills »*.[8] .La résidence des Raja est un espace

où respire la richesse, l'opulence. Elle *« déroulait sa féerie de l'autre coté de la cité, face au soleil avec sa piscine en marbre bleuté, ses cours dallées que l'on pouvait contempler de la rue et debout au cœur de ses jardins, semblable à une divinité veillant sur ses édens, le palais tout droit tiré d'un conte oriental ».* [9]

Dans ce nouveau espace (la résidence des Raja) s'ouvre devant Nafa : rues, plages, clubs, boites de nuits qui vont le transporter dans un autre monde que celui qu'il avait l'habitude de fréquenter à la Casbah et Bab El-Oued. La résidence des Raja est un *lieu- découverte* pour Nafa dans l'univers huppé des gens fortunés. Cette vie aisée ne va pas durer longtemps, Nafa se trouve basculé dans un événement dramatique au sein de forêt de Beïnem.

Cette forêt est un *lieu- basculement* dans la vie de Nafa Walid. C'est dans cet espace ouvert où il a assisté au massacre du corps d'une adolescente (amie de Junior, le fils des Raja), morte d'une forte dose de drogue procurée par Hamid Sallal ; le bras droit de junior. Nafa n'a pas pu supporter la scène terrible dont il était témoin, sa nature sensible et sa vocation d'artiste se sont heurtées à tant de violence et d'horreur. Ce drame dans la forêt de Beïnem a souligné le début du basculement de la destinée de Nafa. Il a marqué un pas décisif quand à la voie qu'il devait emprunter par la suite ; celle de la tuerie féroce puisque *« les lieux signifient aussi des étapes de la vie. L'ascension ou dégradation sociale »*[10]. Pour Nafa , c'était plutôt la dégradation ; cet acte cruel l'a transformé d'un être rêveur, sensible en un être sanguinaire.

2-<u>La Casbah : un lieu d'apaisement</u> ?

Après l'événement tragique de la forêt de Beïnem, Nafa se réfugie dans sa maison à la Casbah. La maison paternelle est décrite comme *« une veille bâtisse de trois pièces. On s'y serre les coudes »* [11]. C'est un espace clos, où il vit avec ses parents et ses cinq sœurs. C'est un lieu peuplé par les grognements quotidiens du père de Nafa, de la soumission de sa mère et la souffrance silencieuse de ses sœurs.

La maison familiale censée apaiser la tourmente de Nafa, ne fait que l'aggraver par l'atmosphère d'insatisfaction et de misère qui y règne.

Nafa trouve la paix dans la mosquée de la Casbah aidée par l'imam Younes. La Casbah est le lieu où se passent la plus part des actions du roman. C'est un *lieu-symbole* : symbole des traditions et des coutumes d'Alger, symbole de la révolution algérienne. Dans *« À quoi rêvent les loups »,* la symbolique de la Casbah revêt plusieurs apparats : celui de la misère socio-économique dans laquelle vive ses habitants et le tumulte politique qui l'a secoué et a déclenché l'action armée pendant les années 90.

Nafa croyait qu'il allait trouver la sérénité dans les ruelles de la Casbah après le drame de Beïnem (il l'a trouvé pour un moment) mais les événements qui s'y déroulèrent, le bousculèrent et l'entraînèrent dans l'engrenage de la violence et la terreur.

3-La dichotomie : bidonville / villa

Nafa impliqué par les événements prémisses du drame algérien, se trouve poursuivit par la police, Il s'abrite dans un bidonville d'El Harrache où vit Salah l'Indochine, il y reste pendant un moment avant qu'il ne rejoigne le groupe de Soufiane. Il y retourne une seconde fois pour monter au maquis guidé par Salah l'Indochine, un ancien maquisard de la guerre de libération algérienne.

En voyant le bidonville pour la première fois, Nafa était bouleversé par la misère qui règne aux portes d'Alger (El Bahja). Il voyait *« des centaines d'horribles gourbis s'amoncelaient sur le terrain vague: toitures défoncés, enclos bricolés avec des plaques de tôle ondulé et de morceaux de voitures, fenêtres découpées dans des caisses, recouvertes de Plexiglas poussiéreux et de cartons pourris, flaques de rinçures grouillantes de bestioles, fourgons désossés couchés en travers des « patios » monticules d'ordures ménagères, et au milieu de cet univers dantesques, des spectres quasi détritivores erraient, le regard tourné vers l'intérieur de leur crâne, la figure*

tendue comme une crampe» [12].

Le bidonville est un espace pour marginaux. C'est un lieu qui représente parfaitement l'abîme qui sépare les deux communautés qui abritent Alger, la collectivité riche et opulente résidant sur les hauteurs et la collectivité pauvre et démunie installée dans les quartiers bas et les lisières de la ville. En raison de son apparence misérable et négligée, le bidonville devient un *lieu- passerelle* vers le maquis où s'activent les groupes islamistes armés.

D'un bidonville d'El Harrache, Nafa est passé à la villa de Soufiane *« une superbe villa juchée sur un verger, au haut de Benaknoun ».* [13]. C'est dans ce lieu que Nafa a commis son premier meurtre, celui d'un magistrat ainsi que les autres meurtres en collaboration avec les membres de groupe de Soufiane . Ce dernier est spécialisé dans l'assassinat des juridiques, des intellectuels et des hommes d'affaires. C'est aussi dans ce lieu où il a assisté à l'élaboration de l'assassinat de Rachid Derrag le cinéaste ainsi qu'à son élimination physique.

La villa de Soufiane malgré son apparence paisible d'un foyer conjugal; celui de Soufiane et Hind, est un centre opérationnel d'attentats contre des hommes juridiques. Pour Nafa, la villa de Soufiane est *un lieu- apprentissage* pour son activité armée. C'était une étape transitoire voire décisive qui l'a préparé à son départ pour le maquis afin de s'intégrer physiquement et idéologiquement.

4-Le maquis

« À quoi rêvent les loups » donne une autre interprétation du maquis dans les années 90 ; le maquis, espace fondamental de la guerre de libération algérienne est un lieu mythique qui revêt beaucoup de valeurs ; l'espace de lutte, de sacrifice et de bravoure. Le maquis ou *« Djebel »*, lieu de combat contre la colonisation française pendant la révolution algérienne, devient un espace d'action pour les groupes islamistes armés, dés lors *« l'appréciation »* du maquis se trouve modifiée , c'est un *Lieu – transformation* pour Nafa Walid.

Cette transformation de la symbolique du maquis est faite par le biais de Salah l'Indochine qui *« connaît le maquis mieux que ses poches »*. [14]. C'est lui qui assume la transition du maquis comme un lieu positif, accessible au temps de la guerre de l'indépendance vers le maquis, lieu négatif, interdit, inaccessible pendant la décennie noire.

C'est au maquis où s'affirme désormais le destin de Nafa Walid en tant que membre des groupes armés puis comme *« émir »* d'un de ses groupes. Son destin ensanglanté s'achève dans un appartement de la banlieue d'Alger ، un *lieu - fin* où il a été dénoncé ainsi que ses compagnons.

5-D'autres lieux (marginaux) ?

Le recensement des lieux- jalons dans le parcours narratif de Nafa Walid ne fait pas exempte de la description d'autres lieux notamment la maison de Sid Ali le poète et le bureau de Rachid Derrag, le metteur en scène. La description de ces deux espaces est un vif témoignage des conditions socio-économiques dans lesquelles vivent les artistes algériens (toutes catégories confondues) pendant les années 90.

La maison de Sid Ali: *« tenait de la geôle, les murs étaient nus, rêches au toucher, ils n'avaient pas connu une couche de peintre depuis très longtemps. La pierre centenaire brillait dans la pénombre. Le plafond était haut, bigarré de salpêtre. Le carrelage ébréché était pansé, ça est là, par des toisons de brebis. Une lucarne filtrait une lumière livide, tranchante comme un couperet, qui dévoilait des tapis dans les encoignures, une mandoline, une jarre, des manuscrits et la carapace d'une tortue géante »*. [15].

La misère qui règne dans la maison du poète trouve son écho dans le bureau du Rachid Derrag. Ce dernier *« étant exigu, juste un cagibi malodorant où s'entassaient des tiroirs métalliques superposés, deux fauteuils en cuir synthétique pelé, une table entaillées et des étagères chargées de grimoires aux pages racornies. Les semelles de chaussures imprimaient nettement leur empreinte sur le parquet*

poussiéreux. Au mur, l'affiche de « chronique des années de braise » jaunissait ». [16]

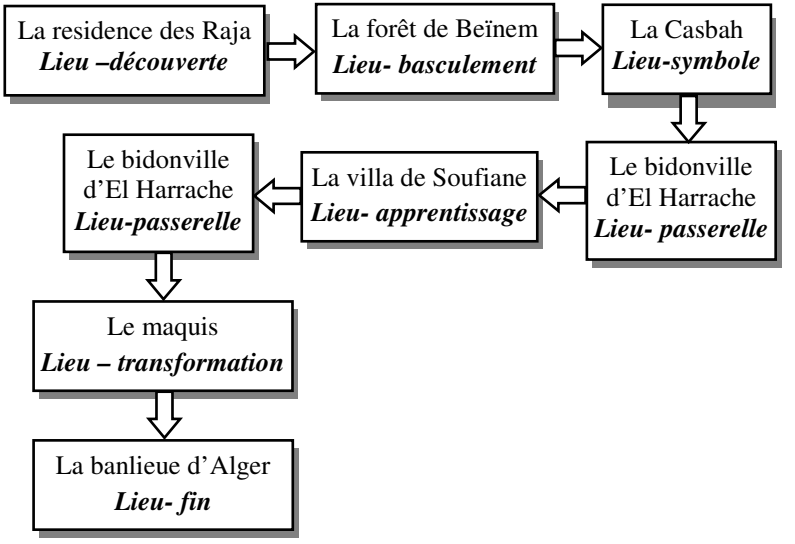
La description de ces deux espaces d'une façon très détaillée avec des signes révélateurs du vécu difficile des deux artistes, laisse supposer que l'auteur estime qu'une des composantes du drame algérien des années 90 est *« la mise en demeure »* du talent, du don des hommes capables de bouleverser le monde avec la magie du verbe et le pouvoir de l'image.

Yasmina Khadra en dotant le personnage principal de son roman de statut d'acteur semble rendre hommage à l'artiste sensible aux soucis de son pays et affecté par le mal qui le range. La transformation de Nafa d'un artiste qui veut faire une place parmi les étoiles en un tueur sans pitié et sans scrupules, est la conséquence des conditions socio-économiques, historiques, politiques et culturelles de l'Algérie des années 90.

Conclusion :

Les lieux cités dans l'œuvre ; les rues, les quartiers, les clubs sont tous des espaces familiers au lecteur algérien. Ils ne sont que *«l'éclatement »* du lieu principal de l'action à savoir, Alger. La capitale de l'Algérie se trouve au cœur de la trame romanesque avec ses quartiers populaires et ses belles avenues, marquant la distance qui existe entre les gents d'une même ville. Cette distance marque fortement les personnages de *« À quoi rêvent les loups »* et les incitent à vouloir changer de vie, changer de destin. Nafa, le personnage principal, en est la preuve. Sa transformation d'un *« acteur »* à un *«émir»* révèle l'ampleur de la métamorphose des années 90 et leur ambiance dramatique

L'Itinéraire de Nafa Walid



L'Itinéraire suivi par Nafa est explicite et facilement repérable. Le lecteur, au fil de sa lecture s'imprégnera rapidement de l'approximation du réel dans *« À quoi rêvent les loups »*. A l'aide des noms des lieux et de leurs descriptions, sa lecture se trouve orientée sans aucune peine et le sens est construit d'emblée.

Notes &Bibliographie

1-MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, P.U.F. Ecriture, 1980, p.194.
2-Ibid., p.201.
3-« *À quoi rêvent les loups »*, Julliard, 1999, Pocket, 2000.
4- Yasmina Khadra est un pseudonyme féminin (les deux prénoms de sa femme) que l'auteur a chois pour signer ses romans , en premier temps policiers dont « *Morituri » (1997) , « Double blanc » (1997), et « L'Automne des chimères »(1998) ainsi que Les « Agneaux du Seigneurs » (1998).* L'auteur a signé deux polars « *Le dingue au bistouri »*(1990*)* et « *La foire aux enfoirés » (1993)* sous le pseudonyme du *commissaire Llob.* Yasmina Khadra dévoile sa véritable identité en 2001 en publiant « *L'écrivain »* ; un récit autobiographique dans lequel il révèle être de Mohamed Moulessehoul, un ex-officier de l'armée algérienne.
5-REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Nathan/VUF, 2003, p.55.
6-« *À quoi rêvent les loups »,* p.24.
7-Beverley Hills est aussi le titre d'un feuilleton américain dans les années 90. Le public Algérien le suivait à travers une chaîne de télévision Française.
8- *« À quoi rêvent les loups »,* p.24.
9-Ibid.
10- REUTER, Yves, ibid., p.57.
11- *« À quoi rêvent les loups »,* p.68.
12-Ibid., p.174.
13- Ibid., p.189.
14- Ibid., p.176.
15- Ibid., p.93.
16- Ibid., p.133.

L'APPRENANT DU FRANÇAIS DANS LE SUD ALGERIEN ENTRE UNE LANGUE « ÉTRANGÈRE » ET L' « ÉTRANGETÉ » D'UNE LANGUE

الأستاذة : بجاوي نبيلة

قسم الآداب واللغات الأجنبية(شعبة الفرنسية)

كلية الآداب و اللغـــــات

جامعة محمد خيضر–بسكرة (الجزائر)

ملخص:

مما يبدو أن اللغة الفرنسية أصبحت تجد صعوبة في إيجاد مكان لها في جزائر تصبو إلى العالمية وتدعي تمكن سكانها من أكثر من لغة . لسكان الجنوب الجزئري صورة خاصة عن هاته اللغة. فمن شدة عدم التمكن منها، ينظرون إليها على أنها"غريبة" و"صعبة" بل "مستحيلة" الممارسة. الشيء الذي لم ينقص من عزيمتهم لتعلمها وذلك لأنهم واعون بأهميتها ...."

نحاول عبر هذا المقال أن نثبت أن سكان الجنوب يستعملون لغة فرنسية مختلفة وأن هذا الاختلاف يزداد يوما بعد يوم. كما أننا نحاول معرفة الأسباب و اقتراح بعض الحلول.

Résumé:

Le français peine à trouver sa place dans une Algérie qui se veut moderne et qui se dit bilingue.Les algériens du Sud ont leur propre image de cette langue. A force de ne pas la maitriser, ils la perçoivent comme étant « étrange », « difficile » voire « impossible » à pratiquer. Ceci n'empêche pas le fait qu'ils ne manquent pas de volonté pour l'apprendre, parce qu'ils sont conscients de son importance et de son coté « prestigieux ». Nous voulons montrer à travers cet article que le français parlé par les gens du Sud est différent, et que cette différence s'amplifie de plus en plus. Aussi nous essayons de trouver les causes et de proposer quelques solutions.

Introduction

Mathieu Guidère est un universitaire et écrivain français, spécialiste de géopolitique et de veille stratégique concernant le monde arabe et musulman. Lors de la journée d'étude sur « le multilinguisme européen et l'enseignement supérieur », tenue à l'Ambassade de Roumanie à Paris, le 20 février 2009, il a souligné l'importance de la perception des langues étrangères chez l'apprenant et son impact sur l'acquisition/apprentissage de ces langues. En premier lieu, il pense que l'étude des représentations est considérée comme le moyen d'analyse le plus pertinent en matière d'apprentissage des langues. En second lieu, il avance que l'image que se fait le locuteur de cette langue constitue la principale motivation pour lui. En dernier lieu, Mathieu Guidère, ajoute que les jugements de valeurs émis par ces apprenants sont certes subjectifs mais : « il n'en reste pas moins qu'ils déterminent amplement le choix des candidats, leur motivation, leur persévérance ou au contraire leur laisser-aller en matière de choix, d'apprentissage et de formation. »

Cette perception ne serait-elle pas l'une des causes qui pousse les apprenants algériens à hésiter d'aller vers la langue française ? L'image qu'ils se font de cette langue qu'ils qualifient de « difficile » ne serait-elle-pas l'obstacle qui les met en situation d'insécurité linguistique ? Cette insécurité ne serait-elle pas la cause du niveau de langue de ces apprenants ? Un niveau de langue qui, il faut le signaler, donne naissance à une autre forme du français, une forme déformée.

I- Itinéraire d'une langue:

En Algérie, l'arabe dialectal, la langue maternelle, ne ressemble que de très loin, si ce n'est pas du tout, à l'arabe classique qu'on apprend à l'école. Il se trouve que déjà à ce stade de son parcours, l'apprenant n'arrive pas vraiment à maîtriser cette langue qui, en principe, ne lui est pas étrangère.

Qu'en est-il de la langue qui, de par son statut, est vraiment étrangère ?

Le français, en Algérie est passé par plusieurs périodes et ceci depuis 1830. Il a été témoins de multiples changements sociopolitiques qui ont influencé sa position en tant que langue étrangère et qui ont recadré son statut et sa pratique. En visualisant l'histoire linguistique de l'Algérie depuis l'invasion des français, nous pouvons en dégager quatre grandes périodes :

1-L'âge d'or du français :

La langue française était exclusivement utilisée sur tout le territoire algérien. En effet, l'arabe était quasiment absent et n'était utilisé dans aucune administration ni dans aucune institution, constat confirmé par TALEB IBRAHIMI. K : « Dès les premières années de colonisation, une entreprise de désarabisation et de francisation est menée en vue de parfaire la conquête du pays »[1]. La colonisation est un moyen efficace pour propager la langue du colon : « Les colonies sources de revenus économiques, sont aussi des territoires où la France doit répandre l'accès à la rationalité française. C'est pourquoi on y retrouve les formes extérieurs du système éducatif métropolitain : à Saigon ou à la Bouzaréah (près d'Alger), aujourd'hui encore, on peut voir les bâtiments de l'ancienne école normale primaire, identiques à ceux de n'importe quelle école normale française »[2]

2- Après l'indépendance (avant l'arabisation) :

En cette période les algériens maitrisaient la langue française, et le peu des diplômés qui se trouvaient en Algérie avaient reçu une formation en français. Les algériens étaient de bons locuteurs de français même s'ils ne maitrisaient pas tous la langue écrite. Ils arrivaient à tenir une conversation en cette langue qu'ils maniaient avec aisance. Et ils n'éprouvaient aucun sentiment d'insécurité linguistique. A l'école le français occupait une place privilégiée. La plupart des matières enseignées l'étaient en français. Les apprenants

étaient donc en relation directe et continue avec cette langue qui ne leur était pas complètement étrangère.

3- Après l'arabisation :

Il faut reconnaitre que le système d'arabisation était le coup fatal pour la langue française en Algérie. En effet toutes les matières étaient enseignées en arabe, hormis les cours dispensés dans quelques facultés comme celle de médecine ou d'architecture. Chose qui a conduit à une dégradation presque totale de la langue française, une dégradation qui dure jusqu'à nos jours et qui affecte le niveau des apprenants qui se retrouvent en plein situation d'insécurité linguistique et dénués de toute forme de compétence communicative.

4- Actuellement :

Notons que depuis l'entrée dans le troisième millénaire, on assiste à un regain d'intérêt vis-à-vis du français. Les algériens voient, désormais en lui une langue de prestige et le marché du travail le demande de plus en plus. Les écoles privées de langues étrangères se multiplient mais malgré cela le constat reste lourd. Les algériens semblent trouver beaucoup de difficultés à pratiquer la langue française et beaucoup de mal à maitriser les normes qui la gèrent.

Les algériens sont-ils tous bilingues ?

« D'une manière générale, le bilinguisme est la situation linguistique dans laquelle les sujets parlants sont conduits à utiliser alternativement, selon les milieux ou les situations, deux langues différentes »[3]

Le français est en Algérie depuis 1830. Ces 179 années ont été suffisantes pour que cette langue s'enracine dans l'esprit des algériens bien qu'il y ait une grande partie qui nie cette vérité et appelle sans cesse à l'arabisation. Cet appel n'est-il pas à lui seul l'irréfutable

preuve que la langue française est bien installée en Algérie et le sera encore pour longtemps ?

Le français en Algérie a été l'objet de plusieurs études dans le cadre universitaire, et ceci sous tous ses aspects ou presque tous. Ce qui nous préoccupe en tant qu'enseignant de français c'est le niveau de cette langue qui s'estompe d'année en année pour laisser place à un français presque inexistant qui se transmet malgré tout et laisse le champ ouvert à tous ceux qui prétendent maîtriser cette langue sans pour autant être capable de la parler ou de l'écrire convenablement. Avant 1970 les algériens étaient capables de pratiquer le français, leur compétence communicative était évidente, même le plus simple des citoyens, celui qui n'a pas été à l'université ou même pas au lycée pouvait tenir une discussion en français sans fournir un quelconque effort de concentration.

Mais qu'en est-il aujourd'hui du locuteur algérien et de son niveau en langue française ?

S'il n'est pas diplômé d'une filière technique ou scientifique, ou s'il n'a pas fait des études en langue française, ou s'il n'est pas issu d'un milieu socioculturel francophone, pour ne citer que ces cas, ce locuteur est presque, si ce n'est pas totalement, incapable de communiquer en français. Aussi ne faut-il pas se leurrer, tous ceux qui ont été cités ne sont pas forcément de bons locuteurs de français. On peut facilement rencontrer un ingénieur qui ne pratique pas bien ou pratique mal cette langue, de même pour un médecin et la même chose peut arriver avec un licencié en français ou même un prof de français ce qui représente le pire des cas.

III. Société, culture, milieu :

Sont autant de facteurs décisifs quant à l'acquisition de la langue étrangère. Nous avons menée une petite enquête dans trois écoles différentes de la ville de Biskra ; étant une ville du Sud., voici ce que nous avons obtenu :

Etablissements scolaires	Environnement social	Niveau des élèves	Situation géographique
A	Favorable	Bon	En plein centre ville.
B	plus ou moins favorable	Moyen	Dans un quartier résidentiel.
C	Défavorable	Mauvais	Dans la périphérie.

Il est inutile de s'étendre sur l'explication de ce tableau, qui confirme ce que nous avons déjà avancé.

Le fils d'un médecin ou d'un architecte qui entend parler, ses parents, en français dès son jeune âge, qui, à son tour, parle cette langue dès que l'occasion s'offre à lui, au fait le français est omniprésent dans son entourage, la télé, l'Internet… Cet enfant est plus prédisposé à apprendre cette langue qu'un enfant dont les parents ne discutent qu'en arabe ou qu'en chaoui, par exemple, et qui ne regardent, à la télé que des chaînes diffusées en arabe. Pour ce dernier, le français sera vraiment une langue plus qu'étrangère, et il lui sera sûrement difficile de suivre la première leçon, et toutes les autres par la suite, et comme conséquence, on va se retrouver face à un élève qui « hais » le français, parce qu'il ne le comprend pas, tout simplement.

Cette idée a, d'ailleurs, été développée par un groupe de chercheurs, auteurs du livre intitulé « Le français en Algérie, lexique et dynamique des langues » qui avancent que : « Lorsque certains enfants sont placés dans un environnement immédiat fortement marqué par la langue française (milieu parental de formation francophone et utilisant souvent le français dans les situations de

communication informelle), ils s'approprient ou acquièrent, en même temps que leur langue maternelle, arabe dialectal ou tamazight, quelques rudiments du français. »[4]

Tout ceci ne fait que confirmer que les études sur la stratification sociale, menées par WILLIAM LABOV sont tout aussi opérationnelles aux USA qu'en Algérie et sûrement à n'importe quel autre coin du monde. L'appartenance à telle ou telle classe sociale a, la plus part du temps, une influence directe soit-elle ou indirecte sur le processus d'apprentissage en général et plus spécialement sur celui des langues étrangères.

IV- Les objectifs de l'enseignement du français en Algérie :

Les auteurs de l'ouvrage cité plus haut ont bien détaillé ces objectifs que nous essayerons de résumer ainsi :

1. Objectif communicationnel :

Assurer la communication avec autrui en français dont il est fondamental de connaître le fonctionnement et de maîtriser l'utilisation, autrement, il ne sera pas facile à atteindre.

Par contre la situation est toute autre en Algérie et plus précisément dans le sud. Les locuteurs sont loin de cet objectif, en effet, il s'avère qu'ils sont, dans leur majorité, dans l'incapacité de pouvoir assurer la communication sous sa forme la plus rudimentaire, avec autrui, en français, et ceci parce qu'ils ignorent les normes de base qui gèrent cette langue, d'où l'incapacité d'en user comme moyen de communication. Et qui dit communication dit compétence de communication.

a- La compétence de communication

« Parler en société ce n'est pas seulement s'exprimer dans une langue correcte, c'est aussi savoir comment employer cette langue

en fonction de situations sociales de communication particulières. »[5]

La compétence de communication n'est pas vraiment prise en considération par les programmes de l'institution algérienne, et est souvent confondue avec la compétence linguistique. Ces programmes n'ont permis de révéler : « à aucun moment et de manière concrète, une méthodologie visant à faire acquérir une compétence de communication. C'est-à-dire permettre à l'apprenant d'avoir une capacité de réussir tous les échanges langagiers qu'il pourra produire dans un contexte socioculturel spécifique. En d'autres termes, d'être capable d'interpréter et/ou de construire un discours dans n'importe quelles circonstances. »[6]

Donc, malgré l'existence d'une intention de développer une compétence de communication, la situation scolaire est loin d'offrir à l'apprenant « les conditions favorables pour employer sa compétence linguistique dans une situation de communication réelle et spécifique à son quotidien, à son monde référentiel. »[7] Pour revenir à l'enseignement du FLE à l'université, il semble qu'il ne s'est guère amélioré, parce que le niveau des apprenants est pratiquement, le même, toutes ces dernières années. Ce niveau semble s'être figé dans la case de la médiocrité.

«Les enseignants de la filière "Licence de français" tiennent un discours voisin de celui de leurs collègues des filières scientifiques et affirment que beaucoup d'étudiants n'arrivent pas à suivre les enseignements théoriques. Ils souhaitent une réforme des enseignements dispensés en première année qu'ils veulent davantage centrée sur la pratique systématique de la langue et les techniques d'expression écrite et orale. »[8]

Les enseignements semblent, donc, inefficaces, d'où la nécessité d'un changement immédiat. Ce que nous avons remarqué c'est que malgré l'évidence flagrante du niveau qui laisse à désirer, les actes de réforme tardent à venir, pire encore, ils semblent ne s'être jamais engagés dans ce sens.

« À ce jour, aucune enquête scientifique n'a été faite pour infirmer ou confirmer les témoignages des enseignants et démontrer que le niveau en langue française des étudiants algériens est en dessous de celui exigé par les programmes, les matières et les enseignants. »[9]

2. Objectif civilisationnel :

En maîtrisant le français et l'utilisant comme moyen de communication avec autrui, l'apprenant sera en mesure de découvrir de nouvelles civilisations ; et d'entrer en contact avec l'extérieur dans sa dimension universelle la plus féconde et participe ainsi à l'élargissement de son horizon culturel par la découverte d'autres civilisations et d'autres cultures. Ne dit-on pas, en Algérie, que telle personne est « civilisée », à sa façon de parler le français ? Le français n'est-il pas, de la sorte, une forte marque de « prestige » ?

3. Objectif culturel :

L'enseignement de la langue étrangère contribue à doter l'apprenant d'un potentiel culturel considérable dans la mesure où il lui permet de découvrir de nouvelles perspectives dans les différents domaines de la culture et des connaissances universelles. « L'enseignement de la langue étrangère contribue, non seulement à parfaire les connaissances culturelles des apprenants mais aussi à réaliser une personnalité authentique et à développer une conscience nationale. »[10]

Et c'est justement ce qui manque au lecteur algérien. C'est cette personnalité qu'ils n'arrivent pas à s'approprier. Ils ne vivent pas la langue étrangère, ils en sont étrangers eux-mêmes, par conséquent, ils ne la maîtrisent pas

4. Objectif fonctionnel :

Maîtriser le français permet aussi de faciliter l'accès à une documentation spécialisée dans les domaines scientifiques et techniques et de conquérir de nouveaux marchés, notamment celui du travail.

Pour atteindre tous ces objectifs, il est nécessaire d'acquérir une bonne maîtrise de la langue française. Chose qui fait défaut à nos étudiants et qui les éloigne de plus en plus de ces objectifs.

V. Le rôle de la variation dans les changements sociolinguistiques :

« Les langues changent tous les jours, elles évoluent, mais à ce changement diachronique s'en ajoute un autre, synchronique : on peut sans cesse repérer dans une langue la coexistence de formes différentes pour un même signifié. Ces *variables* peuvent être géographique : la même langue peut être prononcée différemment ou avoir un lexique différent en différents points du territoire. »[11]

Cette problématique dite variationniste implique un questionnement sur les usages sociaux de la langue, sur les diverses normes linguistiques en vigueur, d'où les travaux de LABOV.W et BOURDIEU.P sur les problèmes de légitimation et d'insécurisation linguistiques, liés, à la fois, à la variété des usages et à leur valeur sur les divers marchés coexistant dans une communauté linguistique.

Il est possible de distinguer, entre autres, cinq types de variation selon :

- L'origine géographique et les conditions d'habitat des usagers ;

- L'appartenance socioculturelle ;

- L'appartenance à telle ou telle génération, exemple : le parler des jeunes qui est de plus en plus différent de celui des adultes ;

- Les situations de communication qui diffèrent selon le lieu, le moment, l'atmosphère…

- Le sexe, les femmes, par exemple, utilisent plus souvent les diminutifs.

Les lexicologues, pour désigner certains types de variations, emploient des termes tels que « registre », « style », « niveau » de langue ou « parlure ». Le sociolinguiste quant à lui préfère des termes tels que dialecte, régiolecte, sociolecte…

VI. Une autre « variation » du français :

« Aucune langue ne se présente comme un ensemble unique de règles. Toutes connaissent de multiples variétés ou lectes»[12] .C'est notamment le cas de l'Algérie en ce qui concerne l'arabe qui est parlé de manières différentes en différentes régions. Mais c'est aussi le cas du français, dont la prononciation a tendance à changer du nord au sud.

Les « gens du Nord » arrivent quand même à parler un français phonétiquement correct, grâce à l'ouverture aux civilisations d'outre mer et à toute l'influence socioculturelle résultante. Leurs niveau socioculturelle est différent par rapport à celui des gens du sud, qui sembles être moins ouverts au phénomène de la mondialisation et à l'utilisation de la langue française comme outil de prestige.

Les « gens du Sud » quant à eux pratiquent un français autre. Phonétiquement parlant ce français diffère du français standard, à cause de quelques altérations au niveau de la prononciation de quelques phonèmes, qui, à force d'être répétés d'une manière incorrecte donne lieu à l'erreur phonétique évidente.

1. Quelques exemples :

Nos apprenants ont de réels problèmes au niveau de la prononciation de certains phonèmes, ce qui déforme les sons et fait aboutir à des mots autres que les mots. A force de mal prononcer le français et ceci pendant des années, ils se trouvent dans l'incapacité de le parler

correctement. Leur appareil phonatoire ne fonctionne plus que dans ce sens « faux ». Les organes le constituant semblent être déformés.
Essayez de faire prononcer un [y], comme dans « lune » à un de ces locuteurs, il en est incapable, ça donnera un [œ].

- [b] et [p]
- [i] [e] et [ɛ]
- [y] [ə] et [œ]
- [u] et [ɔ]

Sommes-nous témoins de l'émergence d'une nouvelle forme de français, une variation ? Ou bien s'agit-il d'un changement linguistique en cours, sachant que ce changement ne peut-être que la conséquence d'un changement social comme le souligne HENRY BOYER : « A.M(1921), auquel Labov ne manque jamais de se référer, préconisait que l'on rendit compte du changement linguistique en l'articulant au changement social, aux transformations de la vie sociale dont les variations linguistiques ne seraient que les conséquences »[13]. Ce changement social est le résultat de l'arabisation. En effet le public n'est plus le même. Les locuteurs algériens n'ont plus le même profil socioculturel qu'il ya 50 ans.
Cependant, nous ne pouvons concevoir l'idée d'une nouvelle variation que si et seulement si cette dernière obéit à la structure de la langue dont elle est issue : « Les variantes sont d'abord la manifestation d'une liberté, et les variables peuvent être considérées comme des espaces de liberté. Mais cette liberté doit immédiatement être relativisée. D'une part les variantes ne peuvent s'inscrire contre le consensus, ou alors elles participent à l'apparition de nouveau consensus, d'une « nouvelle langue »[14]

Conclusion

Pour améliorer le niveau des apprenants du français, il faut veiller au renforcement de l'acquisition des compétences de base dans le système éducatif, et mettre en place une formation linguistique progressive et cohérente au profit des apprenants qui maîtrisent mal la langue. Sachant que la réussite scolaire dépend étroitement de l'aptitude à manier la langue. Il faut établir et de manière précise et

cohérente, des règles, des dispositifs, des méthodes et enfin des outils pédagogiques afin de venir à bout de ces carences linguistiques, qui affectent sérieusement le niveau des apprenants.

C'est à croire que nous avons besoin d'un "Tsunami linguistique" pour faire disparaitre tous ces préjugés qui persistent à faire de la langue française, en Algérie, un handicap chronique pour les générations actuelles et futures.

Référence

[1]TALEB IBRAHIMI. K : ***Les algériens et leur(s) langue(s)***, éd El Hikma, Alger, 1997, p.36.

[2]PORCHER.L : ***Le français langue étrangère***, éd Hachette, Paris, 1995, p.8.

[3]DUBOIS J, GIACOMO M, GUESPIN L, MARCELLESI C, MARCELLESI J B, MEVEL J P : ***Dictionnaire de linguistique***, éd : Larousse, Paris, 2002, p.66.

[4]QUEFFELEC A, DERRADJI Y, DEBOV V, SMAALI-DEKDOUK D, CHERRAD-BENCHEFRA D : ***Le français en Algérie, lexique et dynamique des langues***, éd. Duculot, Belgique, 2002, p.86.87.

[5]BOUTET.J : ***Langage et société***, éd Seuil, Paris, 1997, p.12.

[6]QUEFFELEC A, DERRADJI Y, DEBOV V, SMAALI-DEKDOUK D, CHERRAD-BENCHEFRA D : ***Le français en Algérie, lexique et dynamique des langues*** p.90.

[7]ibid, p91.

[8]ibid, p93.

[9]ibid.

[10]ibid,p98.

[11]CALVET.L.J : ***La sociolinguistique***, éd, puf , Paris1993, p.61.

[12]MOREAU M L : ***Sociolinguistique concepts de base***, éd Mardaga, Paris, 1997, p.283.

[13]BOYER.H : ***Sociolinguistique : territoire et objets***, éd, delachaux et niestlé, Paris, 1996, p.37.

[14]CALVET.L.J : ***Pour une écologie des langues du monde***, éd Plon, Paris, 1997,p.23.

Politiques linguistiques en Algérie de 1962 jusqu'à nos jours :entre enjeux politiques et aspirations sociales

الدكتورة : فمام شفيقة

قسم الآداب واللغات الأجنبية(شعبة الفرنسية)

كلية الآداب و اللغـــــات

جامعة محمد خيضر–بسكرة (الجزائر)

ملخص:

من خلال هذا المقال، نحاول دراسة مختلف السياسات اللغوية المتبعة في الجزائر، نهدف إلى الكشف عن الاتجاهات السياسية التي أدت إلى هاته الخيارات ومدى توافقها مع تطلعات الأفراد الفعالة من الباحثين في مجال اللغة والمستعملين للغات المتواجدة

(العربية، الفرنسية والأمازيغية). أولا نتناول مختلف التطورات التي مرت بها السياسات اللغوية من الاستقلال إلى يومنا هذا؟ نقسم هذه المدة (المرحلة) إلى ثلاثة فترات: مرحلة بومدين والشاذلي ثم مرحلة العشرية السوداء وأخيرا مرحلة بوتفليقة، هاته المراحل تمثل 3 سياسات أتبعتها الجزائر التعريب، فرنسية نظم التدريس والإدارة، التعريب والاعتراف بالأمازيغية كلغة وطنية.

Résumé:

A travers ce travail, nous allons essayer de traiter de la question des politiques linguistiques adoptées en Algérie de l'indépendance. Nous visons par cette étude, d'une part dévoiler les enjeux politiques qui se cachent derrière celles-ci, de l'autre la réception de ces décisions par les praticiens réels des différentes langues et les représentations qu'ils ont développées à ce sujet. Nous aborderons l'évolution de la question, à savoir celle de l'aménagement linguistique de l'indépendance jusqu'à nos jours. Nous précisons que cette période se subdivise en trois étapes : une première liée aux Présidents Ben Bella, Boumediene et Chadly, une seconde plus instable caractérisant la décennie noire et une troisième marquée par l'accession au pouvoir de M. Abdelaziz Bouteflika. A travers cette chronologie, nous évoquerons parallèlement les trois phénomènes linguistiques qu'a connu l'Algérie (la francophonisation, l'arabisation et la reconnaissance du berbère).

La langue est un moyen de communication propre à l'homme et intrinsèquement liée à son identité. Elle constitue par là un élément d'une portée significative sociale et politique non négligeable. Dans un Etat-nation où plusieurs langues coexistent, la planification linguistique peut aller d'une unification privilégiant une seule langue à un plurilinguisme où la pratique officielle de plusieurs langues est tolérée, sans oublier les cas de diglossie où toutes les langues sont reconnues mais n'ont pas toutes le même statut.

En effet, l'intervention sur la langue n'est pas un phénomène nouveau. Depuis son avènement, le langage a été objet de manipulation humaine par des individus, mais surtout par les collectivités. Le pouvoir politique s'est attribué cette tâche : la détermination des grands choix en matière de rapport entre les langues et la société qui les pratique. Ce concept est mentionné sous le vocable de « politique linguistique ». Ce concept fait son apparition ous la plume de Haugen en 1959. Ce denier l'a utilisé pour désigner la standardisation de l'Etat pour construire l'identité nationale de la Norvège après des siècles d'occupation danoise.

Contrairement à l'école américaine qui ne met l'accent que sur les aspects linguistiques de la politique linguistique, les chercheurs européens évoquent le pouvoir politique qui motive les orientations des décideurs en matière de planification. Au départ, la politique linguistique ne s'intéressait qu'à la normalisation et la standardisation de la langue. Au cours de son évolution, elle étend son champ d'intérêt simultanément à la forme et au statut que peut revêtir telle ou telle langue. Dans cette nouvelle perception, la langue est conçue comme le lieu où s'exprime et se construit la personnalité individuelle et/ou collective. De ce fait, pour agir sur l'identité d'un Etat-nation, il faudra intervenir sur la planification linguistique de sa société.

A propos du rapport entre langue et identité nationale, M. BENRABAH[1] écrit sur le contexte algérien : « Au lendemain de l'indépendance, il s'avère que la masse des problèmes est énorme. Au-delà des problèmes économiques et sociaux, se profilent des interrogations sur l'identité. Cette nouvelle nation serait-elle arabe,

[1] BENRABAH Mohamed, langue et pouvoir en Algérie, Séguier, Paris, 1996.

française ou anti-française ? … et le problème demeure jusqu'à nos jours ». Les propos de M. BENRABAH traduisent la confusion et la difficulté que rencontraient les décideurs du pouvoir algérien à l'aube de l'indépendance. Certes, il n'est pas facile de trancher sur la question quand celle-ci oppose différents groupes linguistiques (arabophones, francophones et berbérophones). Doit-on opter pour une unification de la langue au profit de l'arabe commme ce fut le modèle français ou au contraire favoriser le plurilinguisme et courir le risque de diviser l'unité nationale ?

Dès 1962, l'Algérie a fait de la révolution éducative l'une de ses priorités majeures pour faire face aux conséquences fâcheuses de 132 ans d'occupation. L'Algérie évoquait ce projet en termes de « révolution » car les moyens dont elle disposait était minimes face à une situation alarmante : un manque de cadres et un taux de scolarisation qui ne dépasse pas les 12%. Son principal objectif était de lutter contre l'analphabétisme et l'attentation qu'ont subis la culture et la langue algérienne. C'est dans ce contexte que les orientations du pays se sont inscrites consciemment ou inconsciemment dans une idéologie contre l'ancien colonisateur et donc contre sa langue. Ainsi l'arabisation s'est vue nécessaire pour la constitution d'une nouvelle identité nationale anti-française. Cette décision n'a pas réusii à s'appliquer entièrement. En effet, après 48 ans de son indépendance, l'Algérie est toujours tourmentée entre l'arabisation et la francisation, elle n'arrive toujours pas à trouver l'équilibre entre les deux extrémités. Elle ne cesse d'opter tantôt pour l'une, tantôt pour l'autre. Cela est peut-être, du au moins en partie, aux convictions idéologiques des décideurs et surtout aux intérêts nationaux que le pouvoir étatique doit défendre et qui ne sont pas les mêmes suivant les périodes (se distinguer de l'ancien colonisateur ou se rapprocher et coopérer avec lui).

Avant de nous pencher sur le cas de l'Algérie, nous voudrons évoquer les fondements idéologiques qui ont marqué le sentiment de nationalisme arabe en general.

I- Le nationalisme arabe

Chez les peuples arabes, le sentiment arabe national s'opère à deux niveaux qui se superposent : le premier concerne leur appartenance à

l'Etat-nation (l'Algérie, le Maroc, la Tunisie, la Syrie, …), le second englobe toutes ces entités dans un ensemble plus général, celui de la Nation arabe. L'aspiration à celle-ci trouve son origine dans le mouvement culturel et idéologique qu'a connu l'histoire du monde arabe lors de la « renaissance ». Cette période correspond à l'apogée de la civilisation arabo-musulmane et pendant laquelle le phénomène d'arabité passe d'un simple critère identitaire à un véritable sentiment national auquel aspire la nostalgie d'une société en décadence. Cette référence historique a donné naissance à deux principaux courants nationalistes : le nacérisme et le baasisme.

Le **nacérisme** renvoie à Djamel Abdel Nacer, ce président égyptien a mis fin à la dynastie égyptienne en renversant le roi Farouk en 1952. Quatre ans plus tard, il nationalise le canal de Suez et s'affirme comme leader arabe. Son objectif était la fusion du socialisme et du nationalisme pour faire face au sous-développement causé par le colonialisme, ainsi le soutien des peuples arabes qui n'ont pas pu encore accéder à leur indépendance. Ce mouvement n'a pas eu le même écho dans tout le Maghreb. Au Maroc, ses sympathisants ont connu un sort tragique, le leader Ben Barka condamné en 1964 a été enlevé à Paris puis disparu dans des conditions obscures. En Tunisie, le parti socialiste néo-destourien, créé et dirigé par Bourguiba, était anti-nacérisme. A son accession au pouvoir, Bourguiba bloque toute éventualité de son influence. En Algérie, les leaders du FLN, Ben Bella puis Boumediene, ont affiché une politique panarabe et pro-nacérisme. L'esprit nacériste vise l'union du monde arabe sur la base d'une langue commune qui est l'arabe classique, langue du coran commune à tous les peuples et donc capable d'assurer l'unification de ses pratiquants.

Le **baasisme** renvoie au mot « baas » qui signifie « ressusciter ». Il vise à ressusciter la civilisation arabo-musulmane à sn apogée. Sati HOURI, un précurseur de cette idée rejette la thèse selon laquelle le territoire constitue une base déterminante de la formation d'un Etat. En revanche, il retient la langue (l'arabe littéraire) comme critère décisif du fondement de la nation arabe. Selon lui, le Maghreb ne répond pas à cette condition et donc ne peut faire partie de cette nation arabe. Sa thèse va être reprise par deux intellectuels syriens qui vont réintroduire le Maghreb et plaider pour une nation arabe de

l'Atlantique au Golf persique. L'un deux L. Larsouzi s'inscrit dans le fil d'idées de Fisch et reprend la thèse de la supériorité de la langue et du peuple pur. Ainsi, met-il en avant le caractère miraculeux de la langue arabe provenant de son étroite relation avec l'islam et le Coran. En1943, Michel Aflaq, chrétien libanais, avec Salah El-Bitar font disparaître le caractère religieux et fonde le mouvement baasiste qu'on connaît aujourd'hui. Nous retenons que ce mouvement rejette le pluralisme linguistique, il donne une suprématie absolue à l'arabe classique. Il revendique la création d'un Etat arabe unique au détriment des libertés individuelles. Les différences ethniques, linguistiques et culturelles passent au second plan, au profit d'une nation homogène fidèle à ses racines arabo-musulmanes et mise en garde face à l'Autre, l'Etranger. Ce comportement s'explique en partie par le fait que la plupart des pays adeptes de ses principes ont été victimes d'une tentative d'acculturation de la part de leurs occupants.

2- les fondements idéologiques de la politique linguistique en Algérie : entre le suivisme du baasisme et un sentiment de nationalisme

2.1- L'arabisation

Chez les francophones, l'arabisme n'est pas une solution adaptée à une société hétérogène où l'on parle plusieurs langues (arabe dialectal, les langues berbères, l'arabe classique et le français qui fait désormais partie intégrante de l'identité nationale). Selon eux, l'arabsime s'inscrit dans la continuité du suivisme adopté par les décideurs du pouvoir algérien d'après l'indépendance, c'est-à-dire les partisans du FLN (Front de Libération Nationale).

Pour mieux comprendre cette lecture par les anti-arabisation, nous allons schématiser leur raisonnement et nous nous référons principalement à Mohamed BENRABAH à travers son livre intitulé « langues et pouvoir en Algérie ». Il pense que les dirigeants du FLN, initiateurs de l'arabisme (Ben Bell, Boumediene et Chadly) souffrent d'un complexe arabo-islamique que la panarabisme lié à l'Islam vient compenser. Il affirme que ces derniers adoptent ces aménagements linguistiques pour faire face à un sentiment de culpabilité et une crise identitaire résultant de l'occupation française. Par la suite, il va lier l'arabisation au fondamentalisme naissant des années 70 en affirmant qu'elle est la cause principale de la décennie noire du terrorisme. Il se

base dans son raisonnements sur le fait que le pays avait fait appel à des enseignants du Moyen-Orient pour combler le manque d'enseignants en général et en langue arabe en particulier. Ceux-ci seraient, selon lui, les promoteurs d'un enseignement religieux à l'origine de la crise des islamistes en Algérie. Par ailleurs, il oublie que ses enseignants venant du Moyen-Orient ne constituent qu'un faible pourcentage par rapport aux coopérants français et ceux provenant des pays socialistes ex-soviétiques. A ce phénomène, il ajoute l'impact des Ouléma (les théologiens) qui sont subordonnés au pouvoir à l'époque de Boumédiene. C'est la vision des Ouléma qui nourrit les convictions des décideurs, celle-là consiste à prôner le religieux sur le politique. Ils n'accordent aucune importance aux différences sociales, ethniques et linguistiques, les théologiens et les politiciens qui s'y identifient prônent l'unicité religieuse et linguistique. Autrement dit, ils déterminent la nation algérienne par une société qui a l'Islam comme religion et l'arabe comme langue nationale.

Suite à tout ce qui précède, BENRABAH considère les décideurs de l'arabisation comme étant des acteurs du crime commis envers les Algériens. Ainsi écrit-il : « La responsabilité des hommes compte beaucoup dans le drame algérien actuel[…] dans une oligarchie, les hommes du pouvoir jouent un grand rôle, mais en Algérie, peut-être plus encore qu'ailleurs…Ces hommes devenus maîtres d'un pouvoir sans partage vont abuser de leur position. Leur rôle néfaste n'est nulle part apparent que dans la politique d'arabisation. »[2]. Pour mieux appuyer son argumentation, il s'attaque essentiellement à Boumediene, cible idéal[3]. Ayant fréquenté des institutions d'enseignement de haut lieu du fondamentalisme, il s'apprête parfaitement à l'étiquette « islamo-baasiste ».

En effet, dès son accession au pouvoir, Boumediene accélère le processus d'arabisation débuté par son prédécesseur en octroyant aux Oulémas trois ministères clefs : la culture, le culte et l'éducation nationale. Il décide d'imposer l'arabe et d'éradiquer la langue

[2] BENRBAH Mohamed, op.cit., p. 87.

[3] Boumediene, président algérien de 1965 à 1978, est un ancien élève d'une école coranique à Constantine, il poursuit ses études supérieures dans deux grandes universités théologiques (Al-zaytouna en Tunisie, puis Al-azhar en Egypte).

française. Ses opposants voient en lui l'ennemi de la France et de sa langue, le tyran du peuple algérien. Il a condamné l'Algérie plurielle et ignoré son passé, phénicien, romain, turc et français.

La politique linguistique de Boumediene n'a pas reçu la même lecture par les bilingues et les arabophones et même un certain nombre de berbérophones. Comme on peut le deviner, les arabophones étaient très favorables à cette politique. En revanche, les bilingues et les plurilingues étaient plus tolérants et peut-être un peu plus objectif. Ils ont fait un bilan mitigé des raisons et des conséquences de l'arabisation. Ils parlent tout d'abord des résultats de la révolution éducative du pouvoir d'après l'indépendance. Ils soulignent le taux de scolarisation qui a été multiplié par sept, il est passé de 12% à plus de 84%[4]. Outre le contexte scolaire, l'arabisation s'est répandue à l'environnement sémiotique des médias et la justice.

En 1991, Chadly avait promulgué une loi pour généraliser l'arabisation. Cette loi était censée protéger l'arabe contre la prédominance persistante du français après son indépendance. Cette loi a suscité l'acharnement des Français et des « francophonistes » qualifiant son législateur de « pourvoyeur de l'obscurantisme », « fossoyeur de la langue française ». Les circonstances vont également à l'encontre de cet aménagement linguistique. Un an plus tard, l'Algérie entre dans la décennie noire qui débute par la victoire des islamistes du FIS (Front Islamique du Salut) et l'annulation du vote par les militaires par peur de perdre le monopole du pouvoir. Ceci entraine la destitution du Président Chadly. Depuis l'arabisation reste un projet en suspens, surtout que la campagne anti-arabisation l'avait étroitement lié au problème du fondamentalisme et du terrorisme.

2.2- le retour à la francisation

Au début de ce troisième millénaire, l'Algérie veut marquer une rupture avec son passé récent aussi douloureux que son passé colonial. Dans les médias étrangers. On évoque la tragédie sanglante des années 90 en termes de « guerre civile » qui a apposé la société civile aux militaires.

[4] MOATASSIME Mohamed, langue du Maghreb face aux enjeux culturels méditerranéens,L'Harmattan, Paris, 2006,p.155.

Pour les Algériens, ce n'est qu'une amplification des faits par des curieux étrangers pour légitimer leur ingérence dans les affaires internes d'un pays qui peut assumer ses responsabilités et rejette qu'on porte atteinte à sa souveraineté. Selon la vision algérienne, cette crise n'oppose guère les militaires aux civiles, mais oppose quelques jeunes inconscients[5] nourris par une haine inexplicable à l'ensemble de la société avec toutes ses catégories (militaires, civiles, hommes de justice et même les théologiens)[6]. On suppose même l'existence d'une ingérence étrangère indirecte qui finance les terroristes pour semer la terreur et l'insécurité.

Dans ce climat instable, accède au pouvoir Bouteflika, un bilingue parfait ; il s'exprime aussi bien en français qu'en arabe avec toutes ses variétés (arabe classique et arabe dialectal). Il n'hésite pas à changer d'idiomes selon les situations et les interlocuteurs. Ce nouveau président marque le retour du français à travers les interviews qu'il donne à la presse, la radio et a télévision, et même lors de ses visites d'inauguration. Dans le rapport 2000 du haut conseil de la francophonie, on écrit « l'accession à la présidence de M. Bouteflika, en avril 1999 a, sensiblement modifié la perception du français dans le pays. Faisait, lui-même usage régulier à l'étranger et en Algérie dans des interventions systématiquement retransmises à la télévision, il a redonné légitimité à l'usage public du français ». Dans ces circonstances, une nouvelle politique linguistique voit le jour en Algérie. Le nouveau président se veut l'avocat des langues étrangères nécessaires à l'ouverture sur le monde à l'époque de la mondialisation. Il affirme que les langues étrangères constituent la clé aux sciences et aux nouvelles technologies.

Cette nouvelle conception des langues traduit également de nouveaux enjeux politiques pris en compte dans l'idéologie de l'ancien ministre des affaires étrangères. En effet, depuis son accès au pouvoir, il ne cesse de corriger l'image du pays au niveau international. Il est

[5] L président Bouteflika les a qualifiés de « criminels, assassins, bandit ».

[6] Suite à ce nouveau type d'insécurité interne, l'armement des particuliers a été encouragé par l'Etat et une nouvelle catégorie de défense civile (garde civile) fait son apparition pour consolider le travail de la police, la gendarmerie et l'armée.

convaincu que la politique intérieure est subordonnée à la politique extérieure et l'amélioration de l'une agit positivement sur l'autre.
En vue d'un rapprochement avec la France, le président algérien décide de lui envoyer des signes forts traduisant cette volonté. En premier lieu, la réforme de l'éducation qui touche principalement l'enseignement des langues étrangères. Le ministre de l'éducation nationale fait intervenir la langue française à partir de la deuxième année de scolarisation au lieu de la quatrième année, De plus, on veut réintroduire l'enseignement des maths en français a partir du lycée pour préparer les futurs étudiants aux enseignements universitaires souvent en français. Nous rappelons que, malgré cette réforme, le système éducatif est toujours régi par l'ordonnance n°76/35 du 16 avril 1976 : « le français est défini comme moyen d'ouverture sur le monde extérieur doit permettre à la fois l'accès à une documentation scientifique d'une part, mais aussi le développement des échanges entre les civilisations et la compréhension mutuelle entre les peuples ». Il s'agit d'apprendre l'arabe mais de ne pas faire barrière aux autres langues.
Malgré ce retour en force au français, Bouteflika insiste sur l'identité arabo-musulmane et berbère de la nation algérienne. Parallèlement, il veut abolir le sujet tabou de reconnaître le statut qu'occupe réellement le français en Algérie. Dans la même perspective, il autorise l'ouverture du lycée français fermé depuis l'époque de Chadly ; plusieurs établissements privés ouvrent leurs portes pour accueillir les enfants de la bourgeoisie attachés aux valeurs et à la langue de France. Ces derniers dispensent un enseignement en français, l'arabe bénéficie d'un module horaire très réduit pour ne pas dire qu'elle est pratiquement absente. Face à cette nouvelle tendance de refrancisation, le président et son ministre les rappellent à l'ordre et les menacent de fermeture s'ils ne se conformeraient pas aux programmes du ministre attribuant à l'arabe un intérêt majeur reflétant l'identité arabo-musulmane de tout citoyen algérien.
Malgré les incidents diplomatiques de part et d'autre, les volontés française et algérienne d'un rapprochement entre les deux pays restent intactes. Nous rappelons la loi sur le rôle positif de la colonisation qui est à l'origine du blocage de la signature du traité d'amitié. Cette loi avait provoqué des réactions violentes chez le président algérien qui a

qualifié la colonisation française de l'un des plus grands crimes contre l'humanité, responsable d'un génocide culturel.

A quoi tient la force de cette volonté ? A la personnalité de deux présidents non-hostiles l'un vis-à-vis de l'autre ? Aux conséquences d'une histoire passée commune relativement longue pour les fusionner à certains niveaux ? ou seulement à un nombre d'intérêts nationaux ponctuels naissant de la situation actuelle des deux pays ? Nous pensons que l'Algérie, à la différence de ses voisins (le Maroc et la Tunisie) entretient des rapports particuliers avec son ancien colonisateur. Ceci est du principalement à la nature et la durée de la présence française en Algérie.

Outre la francophonisation et l'arabisation, la lutte des berbérophones pour la reconnaissance de leur langue-culture ne facilite la tache aux décideurs de l'aménagement linguistique.

1.3- Les langues berbères

En 2001, les protestations des Berbères s'intensifient, plusieurs marches ont été organisées pour sensibiliser l'opinion publique à leur question. Suite à leur mouvement, l'Etat algérien reconnaît au berbère le statut de langue nationale. Celui-ci consiste à protéger en question, à la promouvoir en l'enseignement dans les établissements public. En revanche, le statut de langue nationale, à la différence de langue officielle dont bénéficie l'arabe classique, ne constitue pas la langue de l'Etat et donc son emploi ne touche pas les communications officielles (la politique, la finance, la justice, etc.). Cette place secondaire par rapport à l'arabe a suscité le mécontentement des berbérophones qui militent pour une égalité entre les deux idiomes.

Les Berbères, ancêtres lointains du peuple algérien, n'ont pas été à l'abri des jeux et enjeux politiques qui ont motivé le pouvoir politique de ce pays. Leur histoire, pendant la colonisation et la post-colonisation, était parallèle à celle des Arabes algériens avec des points de rencontres. Tout d'abord, nous tenons à signaler que la communauté berbérophone n'est pas homogène, on y distigue les kabyles (population résident dans le nord entre Alger et les frontières tunisiennes), les Chaouis (population des Aurès) et les touaregs (population du sud).

A la différence des autres, Les kabyles ont connu une chronologie différente. Pendant l'occupation (en particulier la région de Tazi

Ouzou), la Kabylie a connu l'implantation de plusieurs « écoles ministérielles ». Jules ferry portait à ces écoles de la Kabylie une attention particulière, espérant que leur succès convertirait les français d'Algérie[7] qui refusait que l'on apprenne le français aux indigènes[8] . Les instituteurs français enseignaient aux jeunes Kabyles la langue française dans un contexte idéal : absence des écoles coraniques et de mosquées qui pourraient dispenser des cours d'arabe. Les écoles ministérielles ont formé 550 instituteurs qui ont participé, à leur tour, à promouvoir le français et consolider les foyers de francisation de la région Kabyle.

A cela s'ajoute le facteur de migration : les premiers migrants algériens vers la France étaient des kabyles. Cette rencontre avec la France et les valeurs de la République française vont nourrir, contrairement à toute attente, un sentiment de patriotisme qui sera à l'origine de la naissance du mouvement de l'Etoile du nord africain qui réclame l'indépendance des trois pays africains A la surprise des français qui pensaient avoir dompté la Kabylie, les premiers maquis du FLN font leur apparition dans la grande Kabylie comme Ait Ahmed. Leur contribution n'était pas négligeable, elle était aussi importante que des maquis de l'Est algérien.

Au lendemain de l'indépendance, des kabyles du front des forces socialistes (FFS) étaient très mal reçus par le reste des algériens. Cette révolte a été écrasée par les militaires et a engendré l'écartement des kabyles du pouvoir politique. On voyait en eux, le ressuscitement des projets coloniaux visant diviser le peuple algérien. Selon Yves Lacoste[9], les conséquences de ces événements constituent le fondement réel inconscient de la crise actuelle de l'Algérie. Il signale que la campagne d'arabisation menée par le gouvernement n'a fait qu'accentuer le mécontentement des Kabyles et leurs revendications

Pour riposter à la stratégie coloniale « diviser pour régner » qui mettait l'accent sur les différences ethniques et linguistiques, le parti

[7] Nous rappelons que les colons français s'opposaient à la création des écoles pour les indigènes par crainte de leur concurrence quand ils seront instruits.

[8] Lacoste Yves, enjeux politiques et géopolitique de la langue française en Algérie : contradiction colonial et post-coloniales, in Hérodote, revue de géographie et de géopolitique, revue en ligne.

[9] Idem.

nationaliste FLN avait opté pour la solution de négation des différences et l'affirmation d'une société algérienne arabo-musulmane. Les mouvements culturels , puis politique pour la reconnaissance de la langue-culture berbère se sont intensifiés. Nous précisons que ce sont majoritairement des kabyles de Tizi Ouzou qui militent pour ces droits. Ces contestations ont donné leur fruit en 1995. Aussi, nous assistons à la création d'un haut commissariat de l'Amazighité (HCA), la mise en place d'un enseignement expérimental du berbère en Kabylie, et la reconnaissance à ce dernier le statut de langue nationale en 2002.

Ahmed Moatassime[10] reproche à la mise en application de cette langue son caractère subjectif. Il pense que l'esprit militant avait emporté face à l'esprit scientifique qui aurait pu être plus efficace. Selon lui, les décisions d'aménagement linguistique prises répondent principalement à des protestations ponctuelles dépourvues d'objectifs à long terme pouvant mettre fin définitivement à des problèmes naissant de la cohabitation des différentes communautés. D'un coté, il situe le problème de cet aménagement dans la nature du public visé par l'enseignement du berbère. Au lieu d'enseigner la langue berbère aux arabophones pour leur permettre de communiquer avec leurs concitoyens et de partager avec eux leur culture, on consolide sa maitrise chez un public qui la connaît déjà. De l'autre, il évoque le système scriptural[11] déjà connu de la part de l'apprenant, on préfère lui compliquer la tache en lui proposant le « tifinagh ». Celui-ci rarement utilisé est finalement retenu, mais a besoin d'une reconstruction et de forme et de contenu pour répondre à l'évolution de la langue. Pour accentuer sa distinction de l'arabe, on lui attribue le sens d'écriture latine c'est-à-dire de la gauche à la droite contrairement à la nature des système chamito-sémitiques dont il fait partie. Un anti-arabisme idéologique qui s'affirme au détriment de toute réforme objective.

Dans ces conditions, l'introduction de la langue berbère dans le système éducatif ne semble pas réaliser le succès aspiré. Les enfants kabyles la considèrent comme une tache supplémentaire qui risque de

[10] MOATASSIME Ahmed, op.cit , p.124

[11] L'écriture arabe s'y prête parfaitement à la transcription du berbère comme elle le fait déjà pour le perse, l'afghan et autrefois le turc.

les défavoriser par rapport aux élèves arabophones dispensés de cet enseignement. Nous pensons que l'enseignement de cette langue risque de rester au stade de l'expérimentation et surtout ne dépasserait pas le territoire de la grande Kabylie. Et de ce fait, les protestations calmées par ce nouvel aménagement se réentendraient haut et fort pour bénéficier d'un aménagement plus efficace pour la protection et la promotion de leur langue-culture.
A ce propos, une question nécessaire se pose : pourquoi les protestations pour la reconnaissance de cette langue-culture étaient en grande partie pour ne pas dire exclusivement kabyles ? Est-ce que les berbères des Aurès (les Chaouis) et ceux du sud (les Touaregs) sont plus assimilés dans la population algérienne arabo-musulmane et donc moins attaché a leur origine « amazigh » ? ou doit-on comprendre que cette révolte est le fruit d'une politique coloniale différente de celle des autres régions d'Algérie. Autrement dit, une conséquence logique d'un processus de francisation dont les kabyles étaient les « privilégiés » ou les « victimes » ?

Dans la deuxième partie de cette contribution, nous effectué notre enquête par la méthode du questionnaire auprès d'un public-échantillon composé de 40 personnes (20 femmes et 20 hommes) âgées entre 20 et 48 ans, ces personnes appartiennent à différentes catégories socioprofessionnelles (15 étudiants, 7 enseignants, 5 fonctionnaires et 3 médecins). A travers ce questionnaires, nous avons essayé de déterminé mes représentations et les attitudes que des citoyens algériens développent à propos des langues existant dans leur contexte géo-social.

A la première question visant à identifier leur langue maternelle, 75% ont affirmé que c'est la langue arabe contre 25 % qui se réclament berbérophone. Rappelons que cette enquête a été réalisée dans la région de Biskra où les habitants sont majoritairement d'origine arabe.

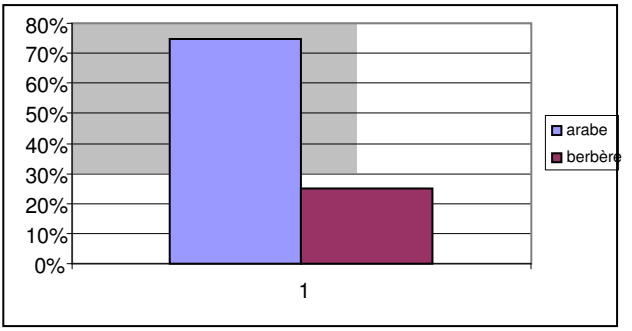


Figure 1 : Langue maternelle

Beaucoup de chercheurs linguistes estiment que l'arabe enseigné et utilisé dans des situations de communication officielles est une langue très différente de l'arabe dialectal (algérien, tunisien,...). Raison pour laquelle, ils réfutent de parler de langue de l'école comme langue maternelle. A travers cette deuxième question, nous avons voulu savoir ce que pensent réellement les praticiens de ces langues. La lecture du tableau ci-dessous nous permet de constater que la majorité (62,5%) ne partage pas ce point de vue. Seuls 25 % pensent que l'arabe dialectal et l'arabe standard constituent deux langues différentes. 12,5 des personnes interrogées n'ont pas répondu à la question.

	Réponses données
Série 1	Arabe dialectal n'est qu'une variante de l'arabe standard
Série 2	Arabe dialectal est une langue complètement différente de l'arabe standard
Série 3	Absence de réponse

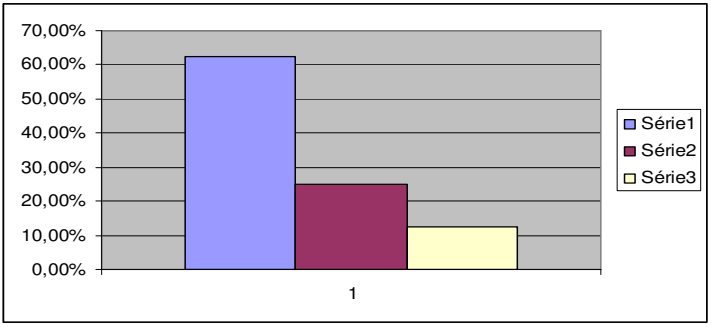


Figure 2 : Rapport entre l'arabe dialectal et l'arabe institutionnel

La troisième question est étroitement liée à la précédente, elle concerne la possibilité d'intercompréhension entre les deux formes d'arabe (l'arabe dialectal et l'arabe standard). 75% pensent que la maîtrise de l'une deux formes permet d'accéder à la compréhension de l'autre même partiellement, 15% pensent le contraire (l'intercompréhension entre les deux formes langagières n'est pas possible), et 10% n'ont pas donné de réponses.

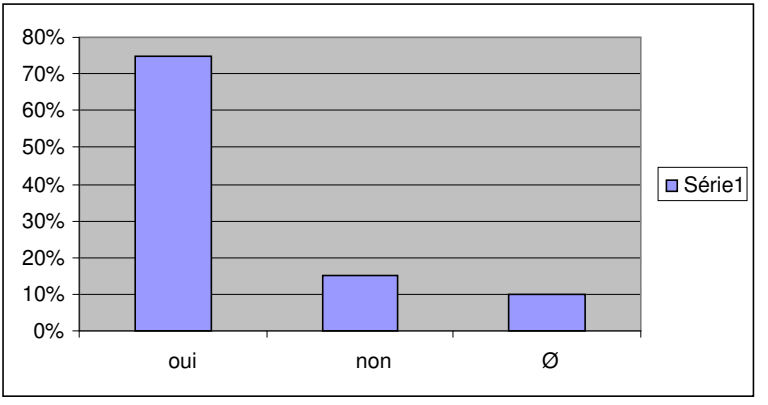


Figure 3 : Le degré d'intercompréhension entre l'arabe dialectal et l'arabe institutionnel

Certes le statut officiellement reconnu à la langue berbère, depuis une dizaine d'années, est celui de langue nationale[12], mais son statut « social » c'est-à-dire sa considération par les citoyens algériens n'est pas toujours en adéquation avec celui-là. Seuls 25% sont en accord avec cette disposition officielle, 50 % la considèrent encore comme un simple dialecte qui ne peut atteindre le statut d'une langue. 25% estiment que la langue berbère doit jouir du même statut que la langue arabe, à savoir celui de langue officielle. Nous précisons qu'il s'agit, en grande partie, de l'opinion des berbérophones interrogés.

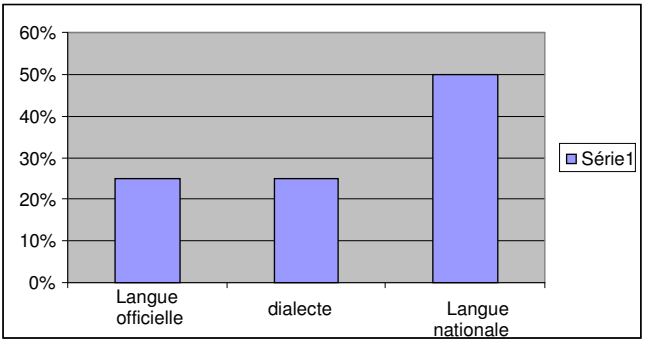


Figure 4 : Le statut du berbère

La cinquième question nous renseigne sur l'opinion des différents locuteurs algériens sur la loi portant la reconnaissance du berbère comme langue nationale. 62% sont défavorable à cette décision. Ceci s'explique en partie par le fait qu'ils soient dans leur majorité arabophones et ne soient pas suffisamment sensibilisés à la question de la diversité linguistique comme enrichissement de l'identité nationale. 37% approuvent cette décision et la trouvent plus adéquate à la réalité linguistique algérienne. 12,5 % n'ont pas répondu à la

[12] Depuis 2001, le président de la république Abdelaziz BOUTEFLIKA attribué aux différents parlers berbères le statut de langue nationale c'est-à—dire une partie intégrante de l'identité nationale, mais la traduction concrète de cette nouvelle loi sur le terrain s'est limitée à quelques aspects (l'option de son enseignement à la demande des intéressés, la création d'un nombre de station radiophoniques berbérophones, diffusion télévisée des informations en cette langue, …).

question. Ces résultats traduisent les controverses soulevées pas ce sujet.

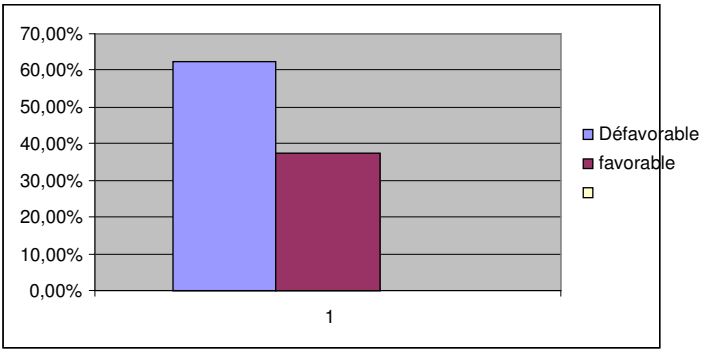


Figure 5 : Attitudes face à la reconnaissance du berbère comme langue officielle

Le statut de la langue française a toujours constitué un point de désaccord entre les différentes parties concernées par la question. Au moment où le discours officiel parle du français comme première langue étrangères, les chercheurs en didactique des langues vivantes parlent du français en termes de « L2 » ou « langue-pivot ». Ces derniers estiment que le français est présent partout en Algérie (enseignes de magasins, publicité, panneaux de signalisation, etc.), il ne peut, dans ce cas être traité sur un pied d'égalité avec l'anglais par exemple. Suite à la lecture des résultats obtenus de la sixième question, nous avons pu constater que les représentations sociales correspondent plus au discours tenu par les autorités officielles. En effet, 62,5% pensent que le français est une langue étrangère, 25% le considèrent comme langue seconde et 12% comme langue d'enseignement. Ce dernier statut correspond son utilisation comme outil d'enseignement dans les filières scientifiques (médecine, biologie, chimie, optique, …).

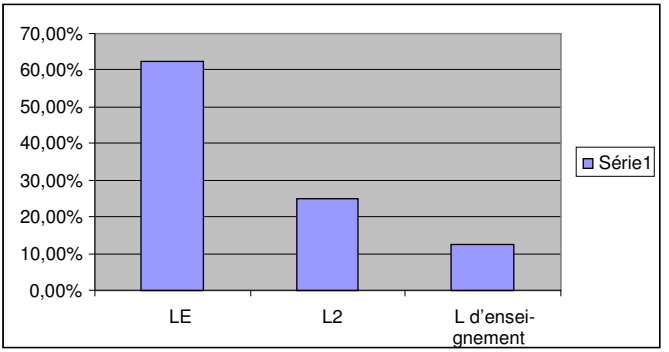


Figure 6 : Statut de la langue française

Depuis quelques années, un constat général fut formulé par tous les acteurs de l'éducation nationale (les enseignants, les inspecteurs, les concepteurs des programmes,…), il s'agit du niveau des élèves en français, celui-ci est baisse « vertigineuse ». Les causes de cet état de fait ne sont toujours pas élucidées de façon exhaustive. 50% des personnes interviewées renvoient les raisons de la baisse du niveau en français à la politique d'arabisation qui a essayé à un moment e ma mise en application d'éradiquer le français parce qu'elle le considérait comme une menace à sa réussite. 37,5% pensent que ce problème s'inscrit dans une réalité plus large qui est celle de la baisse du niveau dans toutes les disciplines et même en arabe. Ceux-ci soulignent l'importance d'une réforme générale du système éducatif qui prendrait en compte la réalité effective du contexte algérien.

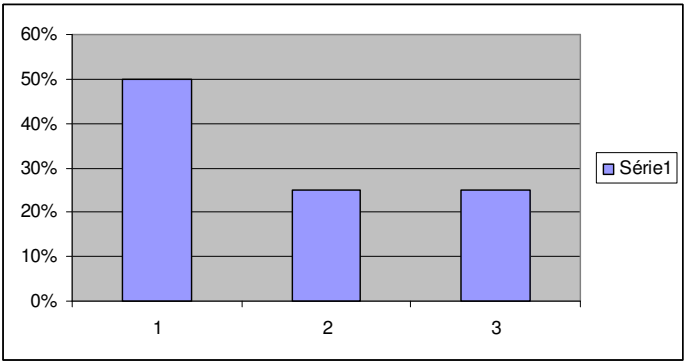


Figure 7 : Causes de la non-maîtrise du français chez les jeunes

La dernière question vise à savoir si le public interrogé dans cette enquête serait favorable à un éventuel retour à l'enseignement bilingue où l'apprenant aurait le choix de suivre sa scolarité en arabe ou en français. 50% approuvent cette solution pour remédier au problème de la non-maîtrise du français surtout que celui-ci devient au cycle universitaire un moyen pour accéder à la connaissance[13]. 37,5% sont défavorables à l'enseignement en français car ils estiment que ceci traduirait une forme d'acculturation, un suivisme de l'ancien colonisateur et un reniement d'une quarantaine d'années d'effort en la matière.

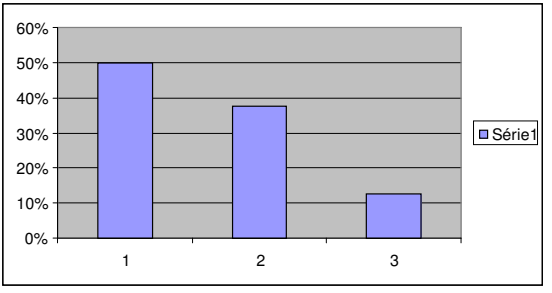


Figure 8 : Opinion sur le retour à l'enseignement bilingue

[13] Lors d'un entretien que nous avons eu avec des médecins qui étaient de formation bilingue trouvent que la nouvelle génération de médecins a du mal à acquérir de façon optimale le savoir médical à cause la non-maîtrise de la langue française.

Pour conclure, nous affirmons que la situation linguistique et les politiques qui en découlent sont en mouvance continuelle. A travers ce travail, nous avons essayé de porter un regard critique sur les textes législateurs (lois et décrets) et leur évolution qui orientent l'aménagement linguistique Ainsi nous avons procédé à une lecture du contexte géopolitique dans lequel les lois relatives ont été légiférées. Nous avons principalement visé à porter un jugement objectif libéré des exagérations des francophonises et des arabophones. Pour les premiers, nous nous sommes référée principalement à Mohamed Benrabah dont l'animosité envers le FLN et ses dirigeants le conduit à considérer ceux-ci comme des nouveaux colonisateurs plus dangereux que leurs prédécesseurs au pouvoir[14]. De l'autre côté, les défenseurs de la langue arabe, face au retour du français, accusent le pouvoir actuel et sa politique linguistique de commettre : « une tentative d'éradication de la civilisation arabo-musulmane»[15]. Quant à la lecture des données fournies par l'enquête, nous avons constaté que les représentations sociales développées par les locuteurs des langues existantes en Algérie ne correspondent pas toujours au discours institutionnel (politique ou scientifique). Ces représentations sont fortement marquées par une subjectivité qui trouve son fondement dans leur appartenance à tel ou tel groupe linguistique. D'un côté, l'officialisation de la langue berbère reste tributaire d'une volonté berbérophone, les arabophones s'opposent radicalement à toute disposition qui mettrait les deux langues sur un pied d'égalité. De l'autre, la communauté linguistique algérienne considère le français comme langue étrangère. En effet, le français est moins présent qu'on le pense dans la vie quotidienne des gens du sud. Ces derniers le pratiquent très peu en dehors du cadre institutionnel qui lui est conservé. Doit-on, dans ce cas, parler d'une situation linguistique

[14] Dans cette lignée d'idées, il écrit : « la guerre de libération initiée par un petit groupe de jeunes radicaux a eu du succès auprès de la population algérienne grâce au contenu moderne…justice social et démocratie. Mais en 1962, une autre autorisé confisque tout simplement le pouvoir politique et dépossède de peuple de son indépendance. A la différence du premier, le second est bien plus animé par ses propres intérêts que par ceux de la majorité. L'arabisation lui sert d'instrument pour asseoir cette confiscation ». BENRABAH Mohamed, op.cit., p.p. 285-286

[15] MOATASSIME Ahmed, op.cit.,

spécifique au sud algérien ? Et de ce fait, faudrait-il réfléchir à des moyens d'intervention qui prendraient en compte la spécificité de la région.

Bibliographie

Al-bouni A. 1983. La question de l'arabisation au Maghreb, in *Les affaires arabes*, n°30.
Ben Achour Y. 1999. La brisure linguistique au Maghreb, in *Politique de la langue*, revue culturelle n°14/15, Transeuropéennes, Paris, hiver 1998/1999.
Ben Rabah M. 1996. *Langue et pouvoir en Algérie*, Séguier, Paris.
Granguillaume G. 1983. *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose.
Halaoui N (sous la dir.). 1995. *Lois et règlements linguistiques des Etat francophones*, Paris, agence de Coopération culturelle et technique (ACCT).
Halaoui N. 2005. *Langues et systèmes éducatifs dans les états francophones d'Afrique subsaharienne*, ATREMENT Frontière, paris, 2005.
Lacoste Y. Enjeux politiques et géopolitiques de la langue française en Algérie : contradiction coloniale et post-coloniale, in *Hérodote*, revue de géographie et de géopolitique.
Laroui A. 1977. *L'idéologie arabe contemporaine*, Paris, Maspeno.
Laroui F. 2003. Glottopolitique et idéologies linguistique et Etat-nation au Maghreb, in *Glottopo*l, revue de sociolinguistique en ligne n°1, Janvier.
Martin D.-C. (sous la dir.), 1994. *Cartes d'identité : comment dit-on nous en politique* ? , Paris, Presse de la fondation des sciences politiques.
Moatassime A. 1992. *Arabisation et langue français au Maghreb*, Paris, l'Harmattan.
Moatassime A. 2006. *Langages du Maghreb face aux enjeux culturels euro-méditerranéens,* Paris, l'Harmattan.
Pourtier R. (sous la dir.) 2006. *Géopolitique de l'Afrique et du Moyen-Orient*, Paris, Nathan. Schuwer M. 2005. *Paroles et pouvoir : enjeux politiques et identitaires*, Rennes, PUR. Sebaa R. 1999. L'arabisation en Algérie : une négation de soi, in *Politiques de la langue*, revue culturelle n°14/15 ? , Paris, Transeuropéennes.